

القاهرة

أدب • فكر • فن

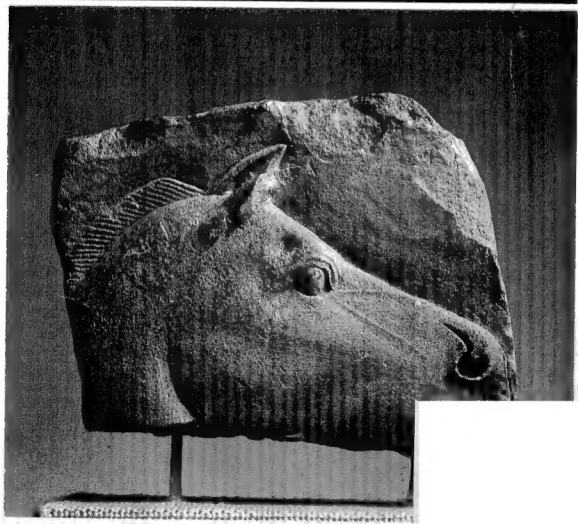


هرمان هسه :
«أيريس» أو زهرة الورد



الحساسية الجديدة

ومغامرة الخروج
على الأشكال السائدة



القاهرة فى ثوبها الجديد

بهذا العدد، تواصل القاهرة رحلتها الثقافية التى بدأتها أسبوعية، وتستمر فيها شهرية... وبين الأثنين تكمن أهمية الاستمرار الثقافى وتطوره لكى يكون قادراً على تلبية حاجات الثقافة والمثقفين فى مصر والوطن العربى..

وجلة القاهرة التى تُشرَّف باسم مدينتها تود أن تكون معبرة عنها فى طموحها إلى التقدم والرفق، فقد كانت القاهرة ومازالت قلب مصر والأمة العربية النابض بالحياة، فإنما ضعف هذا القلب أو خفت نبضاته، ضعفت المنطقة كلها وفقدت هويتها فى عالمها، ولم تأت هبة القاهرة من كِبَر حجمها أو كثرة عدد سكانها فقط، لأن أهم من هذا كله هو مواكبتها الدائمة لروح عصرها، وما يتضمن فى داخلها من تيارات ثقافية وفنية وأدبية وفكرية تتطور دائماً لكى تكون حجر الزاوية فى الريادة الثقافية الشاملة.

وجلة القاهرة، وهى تواصل تقديم خدماتها الثقافية، تود أن تكون معبرة عن كل أو معظم التيارات الثقافية والأدبية الجديدة التى تحاول أن تعيد صياغة العقل المصرى والعربى فى إطار نهضة شاملة أو صحوة كبرى هى فى مجملها جهداً واعياً لمجتمع متملم، واسع الأطلاع، يتمتع بحرية التفكير والتعبير، غير مُكَبَّل بمسلمات تشده إلى الخلف... وذلك من خلال الدعوة لتأسيس قيم حضارية جديدة، تضع القيم الذمينة والفنية فى مرتبة عليا من استماتات الإنسان.

والقاهرة بهذا المعنى تفتح ذراعيها وقلوبها لكل المثقفين والمبدعين فى مصر والبلاد العربية، لكى تكون صفحاتها تعبيراً عن كل ما هو جديد وقادر على الاستمرار والتواصل الثقافى.

ويلبس القارئ فى هذا العدد الشهري الأول من القاهرة: التجديد الشامل فى التوبيع والإخراج وتنوع للمادة وخصوبتها من خلال متابعة الحياة الثقافية فى مختلف مجالاتها وأنشطتها.

ونأمل فى القاهرة أن تثير المزيد من القضايا الثقافية والفنية والأدبية والفكرية فى أعدادها القادمة، ونأمل كذلك أن يلتفت حولها الأدباء والفنانون الشبان، وأن تكون صفحاتها معبرة عن صوت من لا صوت لهم: فى المجالات الثقافية والأدبية والفنية بمختلف اتجاهاتها ومواقفها النقدية وإبداعاتها، وصولاً إلى صياغة مناخ ثقافى نظيف وجاد، تختلف فيه الآراء والمواقف والرؤى والمناهج فى إطار من وحدة الثقافة الوطنية والموروث الحضارى العام وليس بعيداً عن طموحاتنا أن تكون القاهرة أيضاً، بوقاً إنصهاراً أو مجال تواصل بين الثقافات العالمية المختلفة وثقافتنا العربية من خلال ما تقدمه من أعمال أدبية وفنية مترجمة لكى يسير التأثير والتأثر والاحتكاك الثقافى فى طريقه المأمول... فالمسافة بين برلين التى تقدم منها تغذية مهرجاني السينمائى الآخر، والمنايا التى تقدم منها تغذية لنسوة طه حسين الأدبية، هى المسافة التى نأمل فى سد فجواتها الثقافية بين ثقافة تغير، وأخرى ثابتة، وشتان بين التغير والثبات... إن متابعة كل جديد فى الأدب والفن هو... فى رأينا... الضمان الوحيد للحيلولة دون تحويل مجتمعاتنا فى مصر والبلاد العربية إلى مجرد متاحف للثقافة... ذلك طموحاً بلا حدود... نعم

ونترقب فى إخصاب حياتنا الثقافية... نعم ولكن أن يحدث هذا كله... فسيكون مرتبطاً بمدى تقبل الحياة الثقافية فى مصر لعملنا... وهما ما نطمح فى الوصول إليه... وبخاصة عندما يدرك الجميع أن صفحات القاهرة ملكاً لقرائها من كتاب ومبدعين...

د. سمير سرهان

افتتاحية



القاهرة

أدب • فكر • فن

- القاهرة في ثوبها الجديد - د . سمير سرحان ١
- المستطرف من كل فن مستطرف - د . سهير القلماوى ٤
- المقهى ، الشخص .. قصيدتان - محمد حسيب القاضى ٦

● الحساسية الجديدة

- تحقيق : وليد منير ، حسن سرور ، عمرو خفاجى .. ٧
- شخصية الشرير في الفيلم المصرى - فاضل الأسود .. ١٢
- ناريمان « قصيدة » عيد النعم رمضان ١٧
- رفاة الطهطاوى - د . محمد عمارة ١٨
- رسالة برلين « الأدب في السيتا في مهرجان برلين »
- فوزى سليمان ٢١
- سمعة مصر وحساس إسرائيل - هانى الحلوانى ٢٤
- بهادر دار « قصة » - سمير ندا ٢٦
- مؤتمر طه حسين الثانى عشر - أحمد فضل شبلول ... ٣٤
- جيلور أدب الخيال العلمى .
ترجمة - حسن حسين شكرى ٣٨

- يوسف العاني ورحلة أربعين عاماً - د . نهاد صليحة . ٤٢
- المهرجان الحادى عشر للمسرح في الجامعات المصرية
- حسن عطية ٤٧



الثلث ٥٠ قرشا

- ١ - كاسك يا وطن - عيلة الروبى ٥٠
- ٢ - الكل في لوحة ايزيس ٥٠
- ٣ - الأمم المتحدة في مسرح الغرفة ٥٠
- ٤ - كلمة حق تؤدى إلى الموت . - عمر نجم ٥٠
- صديقان « قصة » - خضير عبد الأمير ٥٤
- ايريس أوزهرة السوسن . « قصة هرمان هسة »
- ترجمة فؤاد كامل ٥٨



شعر فيرون سكانييل

د . سفير سرحان

عبد الرحمن فهمي

تحيين عبد الصي

محمود الهندي

٦٦ - ترجمة مفرح كريم

١ - الكلمات والروحوش .

٢ - الكتب القديمة .

٣ - العنة .

٤ - كلب ميت .

٦٨ • شاعران وروائي د . ماهر شفيق فريد

• هوامش وهواجس حول شعر أحمد زرزور

٧٢ • د . يحيى الرخاوي

• يوم من الأيام : قصة جارتنا ماركيز »

٨٠ • ترجمة د . حامد يوسف أبو أحمد

٨٢ • قراءة في فكر محمد إقبال د . عبد القادر محمود

٨٦ • من أساطير الهنود الحمر - أعداد وتقديم / رواية صادق

• أرجو ألا أكون نسياً منسياً - جلال فؤاد

• معرض نبيل وهبة ، معرض ايغيلين عشم الله ،

٩٤ • معرض مارجوفيون

٩٦ • حضارة الحاسب د . السيد نصر الدين السيد

٩٧ • من الصحافة الأدبية العالمية

١ - النشاط ليس أحديا . (عرض) د . هيام أبو الحسن ١٠٠

٢ - كبر كجور رائد الوجودية ، الطاقة التقليدية والنسوية ،
تطور المنطق العربي القوانين لأفلاطون ، الثقافة والمجتمع .

١٠٤ - عصام عبد الله

١ - التصوير الافريقي التقليدي وأثره على التصوير السوداني
الغاصر .

٢ - مفهومها الطبيعة والإنسان في فلسفة فيورباخ .

١٠٦ • مصريات :

١٠٨ • فنانون الضوء عبر التاريخ - شكرى عبد الوهاب

الكويت، ٦٠٠ فلس - الخليج العربي ١٤ ريالاً
قطريا - البحرين ٨٧٥٠، دينار - سوريا ١٤ ليرة -
لبنان ٨، ٢٥٠ ليرة - الأردن ٩٥٠، دينار -
السعودية ١٢ ريالاً - السودان ٢٣٥ قرش - تونس
١، ٢٨٠ دينار - الجزائر ١٤ ديناراً - المغرب ١٥ درهما
- اليمن ١٠ ريالاً - ليبيا ٨٠٠، دينار .

عن سنة (١٢ عددا) ٧٠٠ قرشا ، ومصاريف
البريد ١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحواله بريدي
حكومية او شيك باسم الهيئة لنصرة العامة للكتاب

عن سنة (١٢ عددا) ١٤ دولارا للافراد .
و ٢٨ دولارا للهيئات مضافا إليها مصاريف البريد ؛
البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا
١٨ دولارا .

وفي كتاب « الفردوس » « الشاهنامة »
الذي يؤرخ فيه لفارس ، منذ العصور
القديمة جدا ، حيث يختلط للرؤى عن هذه
العصور بالأساطير ، بل حيث تطفئ
الأسطورة على الحقيقة التاريخية ، يروي
الفردوس هذه القصة التي أخذها الأبيشي
وعمل فيها بشيء من ذوقه وشاعريته
فوصلتنا على النحو التالي :

« ومن غريب ما اتفق وعجيب ما سبق
ما حكى أن ملكا من ملوك الفرس يقال له
أردشير وكان ذا مملكة متسعة وجند كثير .
وكان ذا بأس شديد . قد وصف له بنت
ملك بحر « لآردن » بالجمال البارح .
فسير أردشير من يخطبها من أبيها ، فانتزع
من أجهنم ولم يرض بذلك . فعظم ذلك
على أردشير ، وأقسم بالإيمان المغلفة
ليغزو الملك أبا البنت ، وليقتله هو وابنته
شر قتلة ، وليعطلن بها أحيث مثلة .

فسار إليه أردشير في جيوشه فقاتله فقتله
أردشير وقتل سائر خواصه . ثم سأل عن
ابنته المخطوبة ، فبرزت إليه جارية من
القصر من أجل النساء ، وأكمل البنات
حسنا وجالاً وقدأ اعتدالا . فبهت أردشير
من رؤيته إياها .

فقال له : « أياها الملك إنني ابنة الملك
الغلام ملك المدينة الغلاتية ، وإن الملك
الذي قتلته أنت قد غزا بلدنا وقتل أبي وقتل
سائر أصحابه ، قبل أن تقتله أنت ، وأنه
أسرى في جملة الأسارى ، وأتى في هذا
القصر . فلما رأيته ابنته التي أرسلت تحطبها
أجيتي وسألت أياها أن يتركني عندها لتأمن
بي ، فتركني لها . فكننت أنا وهي كأننا
روحان في جسد واحد . فلما أرسلت تحطبها
خاف أبوها عليها منك ، فأرسلها إلى بعض
الجزائر في البحر المالح عند بعض أقاربه من
الملوك » .

فقال أردشير . « ودَدْتُ لو أن ظفرت بها
فكننت أقتلها شر قتلة » . ثم إنه تسأل
الجارية فرأها فائقة الجمال . فمات إليها
نفسه فأخذها للسرى ، وقال هذه أجنبية
عن الملوك ، ولا أحسن في بيتي بأخذها .

فحملت منه . فلما ظهر عليها الحمل ،
اتفق إناها تخدلت من يومها ، وقد رآته منشرح
الصدر ، فقالت له « أنت غلبت أبي وأنا
غلبتك » . فقال لها « ومن أبوك ؟ » فقالت
هو ملك بحر « الأردوان » وأنا ابنة التي
خطبتني منه وإن سمعت إنك أقسمت
لثقتني فتخلت عليك بما سمعت . والآن
هذا ولدك في بطني فلا ينهي لك قتل » .

الاستطرف من كل فن مستطرف

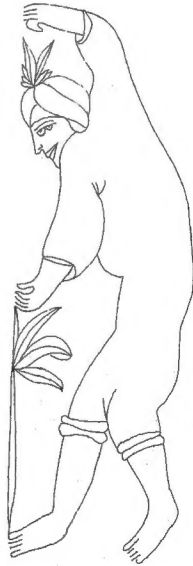
د. سحر السماوي

لم يقتصر جامعو الأخبار والقصص
والطرائف في اللغة العربية على الاختيار من
كتب عربية أو مسموعات في رحلاتهم عبر
الدولة الإسلامية الممتدة الأطراف ، وإنما
انجذبوا إلى ماثورات الأمم الأخرى وخاصة
الفرس فتلقوا الكثير مما حفظت كتبهم من
مثل هذه الحكايات والطرائف . ولعلنا
لا ننسى أن ألف ليلة وليلة كما يقول ابن
النديم هي ترجمة لكتاب فارسي يعرف باسم
« الحزاز إنسان » أي الألف خرافة ، ولكننا لم
نعثر على نسخة من هذا الكتاب لنرى إلى
أي مدى تصح هذه المقولة ، فوفاً على أن
المثول في ألف ليلة مباشرة من كتب عربية
مما لا يخفى على باحث .

ولقد جمع الجيهشيارى مثلاً أسماراً
كثيرة ، وروى أنه اعتمد تأليف كتاب بعنوان
« ألف سمر وسمر » دون منها أربعمائة
ومائتين سمرًا ثم مات قبل أن يكمل
الأسمار والياليها ، والمؤسف حقاً أنه حتى
هذا الجزء الناقص ضاع ولم يصل إلينا .

وكان منهم من قد آتقنوا الاختيار وكانت
هلم موهبة وذوقاً مرهفاً في الانتقاء ، منهم
الأبيشي في كتابه هذا الذي سنعرض نمياً
منه ، ولأنه جسد في عصر متأخر
(١٣٨٨م - ١٤٤٦م) فقد بسطت أمله
طائفة ضخمة من الكتب المختلفة في التاريخ
والنوادير والطرائف . وقد أخذ يغربل هذا
الذي اختاره حتى وصل إلى هذا الكتاب
الذي رضى عنه وقد جمع فيه إثباتاً ممتازة من
أدب ولغة وتاريخ وغير ذلك من أبواب
المعرفة .

وبما يشهد له بالبلوق اختياره لتعاونين
كتبه ، فقد كان ، إلى جانب كونه كاتباً ،
شاعراً في الوقت نفسه وهو مصري مولود
بالمحلة الكبرى وولى الخطاطية في بلدته
« أبيشة » التي ينسب إليها . ألف كتاباً في
الرصع سماه « أطواق الأزهار على صدور
الأنهار » .





ما يَصْلُحُ لأولاد الملوك من الحظ والحكمة والفروسية ، وهو يومهم أنه مملوك له اسمه « شاه بور » إلى أن راعى البلوغ .

هذا كله واردشير ليس له ولد وقد طعن في السن وأقعدته الهرم . فمرض وأشرف على الموت . فقال للوزير « أيها الوزير قد هزم جسمي وضعفت قوتي ، وإلى أرى أني ميت لا عالة . وهذا الملك يأخذ من بعدي من قد قضى له به » فقال الوزير « لو شاء الله أن يكون للملك ولد كان قد ولي بعده الملك » . ثم ذكره بأسر بنت ملك بحر « الأرذوان » وعملها . فقال الملك « لقد ندمت على تغريبها ولو كنت أبقيتها حتى تضع لفلعل حملها يكون ذكراً » .

فلما شاهد الوزير من الملك الرضا ، قال « إنها عندى حية ، ولقد وضعت ولداً ذكراً ، من أحسن الغلمان خلقاً وخلقا » . فقال الملك « أحيى ما تقول ؟ » فأقسم الوزير أن نعم . ثم قال « أيها الملك إن في الولد روحانية تشهد بأبوة الأب وفي الولد روحانية تشهد ببوة الابن . لا يكاد ذلك ينحرم أبداً . وإنى أتى بهذا الغلام بين عشرين غلاماً في سنه وهيشه ولباسه ، وكلهم ذوى باه معروفين خلا هو . وإن أعطى كل واحد منهم صولجاناً وكرة ، وأمرهم أن يلعبوا بين يديك في مجلسك هذا . ويتأمل الملك صورهم وخلفتهم وشمالتهم ، فكل من مالت إليه نفسه وروحانيته فهو هو » .

فقال الملك « نعم التدبير الذى قلت » . فأحضرهم الوزير على هذه الصورة ، ولعبوا بين يدي الملك . فكان الصبي منهم إذا ضرب الكرة قُرِبَتْ من مجلس الملك تنعمه أهيبة أن يتقدم ليأخذها إلا « شاهبور » فإنه كان إذا ضربها وجاءت عند مرتبة أبيه تقدم فأخذها ولا تأخذها أهيبة منه .

فلاحظ اردشير ذلك منه مراراً فقال له « أيها الغلام ما اسمك ؟ » فقال : « شاهبور » فقال له « صدقت أنت أبني حقاً » . ثم ضمّه إليه ، وقبّله بين عينيه ، فقال له الوزير « هذا هو أبنتك أيها الملك » . ثم أبصر بفتية الصبيان ومعهم عذول ، فأثبت لكل ولد منهم والداً بحضرة الملك ، ليتحقق الصدق في ذلك .

ثم جاءت الجارية وقد تضاعف حسنها وجامها وقبّلت به الملك فرضى عنها . فقال الوزير « أيها الملك قد دعت الضرورة في هذا الوقت إلى احضار « الحق » المختوم . فأمر

نفظم ذلك على اردشير ، إذ فقهرته امرأة وتحملت عليه حتى تخلصت من يديه . فأنتهرها ، بخرج منها مقضباً . وعدّل على نحتها .

ثم ذكر لوزير ما اتفق له معها . فلما رأى الوزير عزمه قويا على تناولها خشى أن تتحدث عند الملك بمثل هذا ، وأنه لا يقبل فيها شفاعته شافع . فقال « أيها الملك إن الرأى هو الذى خطر لك ، والمصلحة هي التى رأيتها أنت ، وقتل هذه الجارية في هذا الوقت أولى ، وهو عين الصواب . لأنه أحيى من أن يقال : امرأة فقهرت رأى الملك وحشنته في ميته لأجل شهوة النفس » .

ثم قال « أيها الملك إن صورها مرحومة وتحمل الملك معها ، وهي أولى بالسستر ولا أرضى تناولها أشتر ولا أمون عليها من الشر » . فقال له الملك « نعم ما رأيت خذها فتركها » .

فأخذها الوزير ثم خرج بها ليلاً إلى بحر « الأرذوان » ومعه ضوم ورجال وأعوان . فتجمل إلى أن طرح شيئاً في البحر أوهم من كان معه أنها الجارية . ثم أغماعها عنده .

فلما أصبح جاء إلى الملك فأخبره أنه غرقها . فشكره على ما فعل . ثم إن الوزير ناول الملك حقاً مختوماً وقال « أيها الملك إنى نظرت مولدى فوجدت أحل قد دنا على ما يقتضيه حساب حكاية القسوس في النجوم . وإن في أولادى وعندى مال قد ادخرته من نعمتك فخذله إذا مت إن رأيت . وهذا « الحق » فيه جوهر أسأل الملك أن يقسمه بين أولادى بالسوية ، فإنه إرثى الذى قد ورثته من أبى وليس عندى شيء اكتسبته منه إلا هذا الجوهر فقال له الملك « يطول الرب في عمرك ، ومالك لك وأولادك سواء أكتت حيا أو ميتاً » . فأنج عليه الوزير أن يجعل من الحق عنده وديعة .

فأخذ الملك وأودعه عنده في صندوق . ثم مضت أشهر الجارية فوضعت ولداً ذكراً جليلاً حسن الخلق ، مثل قلقة القمر . فلاحظ الوزير جانب الأدب في تسميته فرأى أنه أن اخبر له اسماً وسعى به وظهر لوالده بعد ذلك فيكون قد أساء الأدب وإن هو تركه بلا اسم لم ينهها له ذلك . فسماه « شاه بور » ومعنى شاه بور بالفارسية « ابن ملك » فإن « شاه » ملك و « بور » « ابن » ولغتهم مبنية على تأخير المتقدم وتقديم الشاخر . وهذه تسمية ليس بها مؤاخلة .

ولم يزل الوزير يلاطف الجارية والوليد إلى أن بلغ الولد حدّ التعليم فعلمه كل

الملك باحضاره . ثم أخذه الوزير وفك ختمه ونحته ، فإذا فيه ذكرّ الوزير وإنشاه مقطوعة مصانة فيه ، من قبل أن يتسلم الجارية من الملك . وأحضر عذولاً من الحكماء وهم الذين فعلوا به ذلك ، فشهدوا عند الملك بأن هذا الفعل فعلناه به من قبل أن يتسلم الجارية لبيلة واحدة .

قال فدهش الملك اردشير وبُت لما أبداه هذا الوزير من قوة النفس في الخلدنة وشدة فتانصته ، فزاد سروره وتضاعف فرجه لصيانة الجارية وثابت نسب الولد ولخوفه به .

ثم إن الملك عُولِمَ من مرضه الذى كان به وصح جسمه . ولم يزل يتقلب في نومه وهو مسرور بأنه إلى أن حضرته الوفاة . ورجع الملك إلى « شاهبور » بعد موت أبيه . وصار ذلك الوزير يخدم ابن الملك اردشير ، وشاهبور يحفظ مقامه ويرعى منزلته حتى توفاه الله .

فجأة يبدأ الورق المتنقل دورته
(تصبحون بخير) .. وامضى
وانا حامل وجهي المتعود رؤية صورته في مراياك
حتى السأم .

الشخص

قد يكون الذى بيننا هو ما بين اثنين
ثالثنا ذللك الغامض الواقف الان فى بابنا

حجرا او سحابه
منذ الف سنة

او اقل كثيرا من اللحظة
الواقف الان ما بيننا

هل ترى سيكون بمقدور اغنية اثنين
ان تتحدى امبار السماء على وتر فى ربابه
ربما

غير ان الذى بيننا هو عمر من الرمل
او لحظة من هبوب الرياح الدفينة
حين نحدق فيها يطالعنا ذلك الجالس المتململ
فى نظرتنا ..

ونحسب ان بامكاننا ان نغنى الذى قد نسيناه
من اين نأتى الى راحتنا

لنشعل آخر ضوء ، ونقرأ ما قد كتبناه
فى الريح ، او فوق ماء البدايات .

كيف لنا ان نقول جميل هو الان علمنا
حينما يتعزى بداخلنا نائما للحظينة والشفقة
ما الذى نفعل الان ؟ ..

هل نصنع الذكريات لما كان يوما
تبرى ام لما سوف يأتى

هكذا ينتهى كل شيء ولا ينتهى اى شيء
وثالثنا الواقف الان بين نسيمين يجتلبجان

وزهرة موى
وتفادير ظلين كانا لنا

ثم ندخل فى جسد واحد
حاملين غصونا رمادية تنتظر
انضاح الخطى الداهية
فى اتجاه النهر .

لك ان تذهب

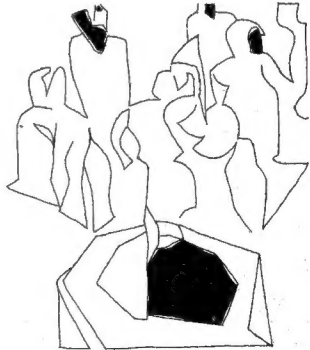
البحر فى الباب .. هذا الغطيط المنوم للذاكرة
وانا حامل وجهي المتعود رؤية صورته فى مراياك
حتى السأم .

قلت امشى الى حيث يجتمع الاخوة المادلون على لعب
الورق اثنين او اربعة .

تحدث كى نقتل الوقت . ننظر فى بعضنا
نتناول قهوتنا . ونشير الى النادل المصعب الذى يتجاهلنا
وتتابع امرأة تدخل الباب . تجلس فى الركن
تفتح علبة تيج . وتشمل واحدة . ثم تطفئها وتفاديرنا مسرعة
لا يهم

صاحبه قال وهو يعانق ظل المساء الذى يتساقط
خلف الزجاج وترتد نظرتة النهمة

فيحدق فى قاع فتجانه ذى التعاريج والصور المتداخلة
المهمة



الحساسية الجديدة

ومغامرة الخروج على الأشكال السائدة

تحقيقات القاهرة

وليد منير
حسن سرور
عمر وهاب

يموج الواقع الإبداعي في مصر الآن تيارات أدبية متباينة . ويتجسد المازق الراهن في حجب بعض هذه التيارات وعزلها عن حركة الثقافة الرسمية ، أو في عجز بعضها عن الوصول إلى قطاعات عريضة من الجماهير والتأثير فيها . ولا يفيد كثيراً أن تلقى باللائمة على المؤسسات الثقافية وحدها ، أو تلقى بها على فئات الجماهير التي تتلقى هذا الإبداع وتستهلكه وحدها . ولا يفيد أيضاً أن تلقى بها على المبدعين وحدهم ، فيدون تحليل الظاهرة تحليلاً موضوعياً ، والإلمام بها من كافة الزوايا والجهات ، لن نستطيع أن نضع أيدينا على جوهر الأزمة أو موضع الأمل . لقد شهدت سنوات الستينات والسبعينات من هذا القرن تحولات خطيرة ومدهشة على الصعيد السياسي والاقتصادي والاجتماعي . وتبعث هذه التحولات التاريخية تحولات مماثلة في أشكال إدراك الواقع ، والوعي به ، والتعبير عنه أو التكهن بمستقبله . وصار لزاماً على إنسان عصرنا أن يتبدل عاداته التقليدية في التفكير والإبداع والتلقى ما دامت مستويات واقعه الحيواني قد تعقدت وتداخلت وتعددت مدارجها بهذا الشكل الخطير . لقد خلخلت الشروط التاريخية من بنية الوعي التقليدي ، وهزت جذوره هذا ، ولكن الجدول القائم بين الجديد والمألوف من ناحية ، وبين الواقع والممكن من ناحية ما لقيء بتسرع ويشند يوماً بعد يوم كي يتمخض عن نواة التجاوز الحية التي تتطلب على عناصر الفاعلية في كل من التقنيين ، وفي بؤرة التوتر والجدل بين قطبي السائد والمغاير يحاول ما يسمى بأدب « الحساسية الجديدة » أن يطرح نفسه كأداة تتحوّل في عملها نحو الخروج على أشكال التعبير الباعثة التي استنفذت أغراضها ، كما تنحو نحو مغامرة الجديدة « مصطلح « جديد » نحن به حديث العهد لم نزل ، وهو يتم في أسبابه عن تجاوز ما للحساسية التقليدية المعروفة ، فما هي دلالة هذا المصطلح ؟ وكيف تشكل ؟ وما هو هذا الأدب الجديد الذي ينعث به ؟ وما هي خصائصه وأبعاده ومراميها ؟

هذا هو ما يحاول أن يجيب عليه تحقيق « القاهرة » في هذا العدد .



إبراهيم أصلان



ادوار الحراط

ويرى « رفعت سلام » أنه من السابق لأوانه الحديث عن « قيم جمالية » متبلورة قام التبلور بتطرحها قصيدة السبعينات أو قصيدة « الحساسية الجديدة » ، ولكنه يشير إلى ملامح بنائية هامة فيها .

يقول « رفعت سلام » : « هناك النزوع إلى كسر سكونية القصيدة السائدة ، واسترخائها ، وألتيها . وهو نزوع يتوجه أساساً صوب الإيقاع والصورة واللغة . ذلك الانفصال السابق بين الإيقاع (الضعيف) والثرى (قد تم تجاوزه في اتجاه وحدة إيقاعية جديدة ، تخرج بينها ، أو تغلب أحدهما ، أو تتناوبها الترويدات المختلفة وفقاً لمناخ القصيدة . كما أن منطق الصورة الشعرية التي ترسخت في ظل القصيدة الجديدة حتى تحولت إلى منطقية جازمة ، قد استوعبتها منطقية أكثر جادة ، مضادة للآفة ، هادئة للترق ، قائمة على التناقض المفاجيء ، والحدة المباشرة » .

ويعود « رفعت سلام » كي يربط بين « نزوع التجاوز » وبين شروط الواقع التاريخية فيسأله هل كان ممكناً أن يتوافق « بوشكين » مع النظام القيصري ، ويبررنا مع النظام الديكتاتوري في شيل « وقبيح » و« رفعت سلام » : « وإنه الخروج .. إذن « كلفانوف تاريخي » . هنا ينبغي أن تكون « الحساسية الجديدة » انسحاباً من الواقع إلى التشكيك الجعالي المحض حيث لا يصح عزل مضمون الواقع عن تشكيله وصياغته فيها على يد اليدع الذي يضرب بعجزه في هذا الواقع ، ويستشراف أقالمه ، ويحين إلى تجاوزه . تقبل الناقدة القاصصة « اعتدال عثمان » : « في كل الأحوال يهدف كاتب الحساسية الجديدة إلى كسر الانساق المتعارف عليه بينه وبين المثالي فلا تصبح العلاقة هنا علاقة خفية فيكتفي المثالي بدور التسهكك للأدب ، بل يصبح هو نفسه مشاركاً في إنتاج النص . وإذا تغيرت علاقة الكتاب بالكلية أداته الأساسية في التعبير واستطاع أن يعيد تشكيلها في سياق نصه وفق ديناميكية عمله الإبداعي سواء أكان شراً أم فصاً ، وترتب على هذا كله تغيير مفهوم تلقى العمل الإبداعي والمشاركة في إنتاجه ، فإنتا تكون أدخل في قضايا الواقع الجوهري » .

علاقة الإنسان في مجتمع ما بأدائه في العمل وموقفه من علاقات الإنتاج في هذا المجتمع ، وهل هو مستهلك مغلول به أم منتج مشارك في الفعل ؟ .

تتبي « اعتدال عثمان » إذن رؤية « أكثر رحابة » واتساعاً للواقع من تلك الرؤى المحدودة المؤطرة باعتبار أن الواقع كما يقول د/عبد السمع تليسية أهم وأنشغل من الاجتماعي ، وأن الفن ينضض بنيام موزا لبناء الاجتماعي أو مقاطع ممة .

« اعتدال عثمان » تطرح الصياغة الأخيرة لرؤيتها تلك على هذا النحو :

سكتندري مجهول لم ينظر إليه بالشكل اللائق - كما لو كانت تحمل في طيها إرهابات رؤية جديدة ، وأشكال تعبيرية غير مألوفة » .

يضيف « ادوار الحراط » : « تتشظاض « الحداثة » و« الحساسية الجديدة » في أحيان كثيرة ، ولكنها يتواعدان أيضاً في نقاط مختلفة . أبو نواس في خربانه ليكن يعنى الحمر في ذاتها . الحمر هنا « علامة » شعرية متعددة الدلالات ، ولذلك فإن إلى نواس بعد حديثاً . تكسير لخط الوقوف على الأطلال عند نفس الشاعر قيمة هامة ولكنها ليست مطلقة ، بل تاريخية - وأبو نواس هنا صاحب « حساسية جديدة » . كان لايد أن تتسلم من أهم تبدييات هذه « الحساسية الجديدة » في الأدب . ويقول « ادوار » : من أبرز هذه التبدييات في الفصحة تكسير أسلوب السرد التقليدي ، وفطر عند الزمن للتسلسل ، وإعمال الحركة التقليدية ، واستخدام الحلم والكابوس والفتايات . كما أن من أبرز تبديياتها في الشعر الانسحاب من التفعيلة كأنها وحدة خلق الإيقاع ، وإدخال البيتل والبرث والبوس إلى القصيدة ، والتخلل عن التبشير والوعظ والحكمة والتقصص . ولذلك فإن كتابات الصوفيية من أمثال النفرى والترحيدى وابن عربى موسومة كلها بالحساسية الجديدة ، وهؤلاء المتفوقه شعراء وليسوا ناثريين على الإطلاق » .

يتفق الشاعر والتائد « رفعت سلام » كذلك مع « ادوار الحراط » في أكثر من زاوية . وهو يحرص أن يعطى منظوره دائماً بعداً سياسياً واجتماعياً يؤكد تاريخيته .

ويقول رفعت سلام : « وعندما صمدت قصيدة السبعينات إلى الساحة ، كان ثمة نظام جديد من المفاهيم الثقافية والمعرفية والأفكار والقيم يرسى أركانه . إنه نظام التبعية وشرائه الانسحاق والابتذال والقمع . نظام يشبه أنظمة الانحطاط للماركسية . كان هذا العالم ينفي أية إمكانية للتصالح ممة ، إلا لدى المستفيدين منه ، بشكل أو بآخر . ولم يكن مفر من الرفض والخروج ، دون حلول وسطية » .

الحساسية الجديدة نزوع « من الكتابة الانطلاقية . هكذا يعرف القاص والتائد « ادوار الحراط » الأدب في عصر الآن .

ويقول « ادوار الحراط » أنه في الوقت الذي تعد فيه الحساسيات التقليدية رافداً من روافد السلطة في الواقع ، تمد الحساسية الجديدة نقضاً لهذا الواقع ، واستشرافاً لمنظومية جديدة في القيم على الصعيد الفني والثقافي والاجتماعي . أن . ولكن من هو أول من استعمل هذا المصطلح للأدب في مصر ؟ يقول « ادوار » : « وتعرف الفراء لأول مرة على هذا المصطلح في كتابات د/صبرى حافظ بجملة « المعرفة » (أغسطس ١٩٦٩) ، كما أن فضلاً كاملاً من فصول رسالته « برفض وفو القصة القصيرة المصرية » كان تحت هذا العنوان . ويحرص « ادوار الحراط » أن يُعرّف بين مصطلح « الحداثة » ومصطلح « الحساسية الجديدة » حيث أن الحداثة قيمة مطلقة ، وهي بمعنى من المعاني قيمة لا تاريخية . إنها السر الذي يتجاوز التفسير ويحتمل مفهوماً لا متناهية . قيم يكمن هذا السر إذن ؟ . إنه يكمن في العمل داخل منطقة الخلق والرؤى ، وإيجاد لغة تتحدى اللغة ، ولكن « الحساسية الجديدة » ظاهرة تاريخية بمعنى أنها مظلة عامة تندرج تحها عدة تيارات واتجاهات . وتبماً لذلك فإنها يمكن أن تتحول بفعل التاريخ إلى شيء في لحظة ما ، وحيتل لا فائدة لنا أن نتجاوز هذا النمط إلى أعلى . نعم ، لايد أن نتجاوزه . وأن نثور ضده سعيًا إلى إحلال نظيره بدلا عنه .

نحاول أن ننفض بنايه نشأة والنمو لأدب الحساسية الجديدة ، فسأل : متى تحلّت هذه البور في تربة حياتنا الثقافية والإبداعية ؟ يجيب ادوار الحراط : « تحلّت بدور الحساسية الجديدة في بداية انهيار الحقبة الليبرالية . بالتحديد في الأربعينات حين بدأ بشر فارس ، ويذر الديب ، وفضى غاثم ، وصابر أحمد ، وادوار الحراط نفسه يبدعون أدبا مغايراً . أيضاً بدأت مساهمات رمسيس بوشان الفكرية وإبداعات منير رمزي الشعرية - وهو شاعر

وتضيف «فريدة النقاش»: «يتداخل التشكيل مع موقف الليدع ويسدل عليه، ويستحيل الفصل بينهما. وإذا ما تبين لنا أن هذا الفصل يمكن سوف يكون العمل معياً بطريقة ما».



اعتدال عثمان

عن اشتراق إمكانية التغيير، فيتحول إلى مربية متصلة للذات والعالم.

يتحقق - إذن - الانفصال بين الشاعر والعالم في القصيدة، فيها يتصمم بملمه السداخل وأحلامه الشقية الشابة، المظلة بالخرن واللام. وهو انفصال يضرب بجلوده في عمق التجربة الشعرية. فصور الشاعر لا يندمج في جوقة أصوات العالم، ولا يتجاوز معها، أو يصارحها. وحرركه لا تصبح جزءاً من الحركة الشاملة، ولكنها موازية لها، متعاكسة معها، منفصلة عنها. ولذا، يتحقق صوت (الشاعر/الأنثى) في شكل العراف، أو النبي، أو الرائي، أو المحرض، أو الشاهد، أو في شكل شريك من هذه الشخصيات، أو بعضها، بما ينطوي عليه ذلك من انفصال بين «الأنثى» وموضوع رؤيتها.

وفي المقابل، يتشكّل كسل من أدوار الخرافات، و«اعتدال عثمان» كلياً مع هذا الظن، ويقفان في زاوية متقاطعة مع الزاوية التي تقف فيها «فريدة النقاش»، أو يفتق فيها

ولكننا إذا شتا التقسيم النظري فموقف الفنان بعد مداخل إلى التشكيل، وسرعان ما تنشأ علاقة التأثير والتأثر بينها بحيث يستحيل في العمل الفني الجديد الفصل ميكانيكياً بين هذا وذلك على طريقة علماء الرياضة. وهنا يحسب للواقعية أن موقف الكاتبة من قوى التحول في اتجاه المستقبل يتحدد في هذا الواقع نفسه، وفي رؤيته على حقيقته، وإعادة تشكيله في الفن.

تتقرب رؤية «فريدة النقاش» لإشكالية العلاقة النظرية بين الموقف وتشكيله هنا من رؤية «أرنست ليشر» الذي يؤكد «أن معنى العمل الفني ومضمونه أهم من موضوعه ومادته وإن كان للظرف الشال نصيبه العادل من الأهمية».

وعن مجمل القيم الجمالية - الاجتماعية - السياسية التي تطرحها قصيدة «الحساسية الجديدة» في السبعينات تتناول «فريدة النقاش»: «تحررت القصيدة الجديدة من الأوهام، ومن أسر الإنشائية القديمة، والبلاغة اللفظية الميتة، لكنها ما زالت في صمودها تقوم على البوح الذاتي، على الصوت الواحد المفرغ مما يجعل وأصواتها في الغالب الأعم مقتصرة وممية لأن الصوت الواحد يجرها إلى رؤى مثالية ورومانسية فصيح رغباً عنها أسيرة للرائد، رائد الذات، وتذب الهزيمة. وأحياناً ما يدفع بها هذا المنولوج إلى ما يمكن أن نسميه بسلخ الجلد، فتفصل وظفتها الجمالية عنالوظيفة الاجتماعية، بحيث أنه لا يمكن أن تتجاوز الوظيفة الأخيرة إلا جالبياً فإن سائر هؤلاء الشعراء يظل قائماً في عجز هذا البوح الذاتي عن التحول اجتماعياً. والمخرج من هذا المأزق ينشأ إلى حير صراع معقد لا يخضع للشعراء والمقادير وحدهم، وإنما هو مشروط بمدى تضج وعافية قوى التحرر. ومع ذلك يمكننا شرفاً أننا قد تخلفت من الأوهام. وهو الشيء الذي يفسح الطريق أمام تطورها للمقبل».

وقد يكون لافتاً للنظر أن يتماشى هذا الكلام في بعض أبعاده الدلالية مع ما يرويه الشاعر «فريدت سلام» من مزائى القصيدة الجديدة وإن اختلف كل منها في منظور طرحه الجمال الأولى عن الآخر.

يقول «فريدت سلام»: «قد بأخذ الرضي لعدي بعض شعراء الحساسية الجديدة طابعاً عديماً حيناً يصبح فساد العالم هو الحقيقة المطلقة للوجود. وقد يأخذ طابع «الانحلال» أو «الانحلال» من فساد العالم بالانشغال بالمتنيمات العفوية التي تلهم إلهاماتها المنتظمة من وحشية الصخب الخارجي وقد يأخذ طابع الحلم المماج



فريدة النقاش

الحساسية الجديدة تعد لمع الكتابة ليس استرجاعاً أو انكساراً سادجاً لتجربة حياتية كما حدثت في الواقع، وإنما إعادة تنظيم عناصر هذه التجربة، وإعادة التنظيم وفق علم الخضوع لآليات أنواع السلطة في الواقع، وإثبات تصحيح سلطة النص، وسلطة كاتبة وقاربه مواجهة ومعالجة وكشفة لتناقضات هذا الواقع ومسايله. ألا تقترب هذه الرؤية من رؤية «هربرت ماركيز» الذي يرى أن «الشاعر إذا جعل الغالب حاضراً، وتحدثت عن تلك الأشياء الخفية التي تجوس في العالم، إنما يجارس نوعاً من نفى النفس، شأنه شأن الفكري في مساره، ويبقى السطريين بسدوده للرفض الأعظم؟ ومن ثم فإن الشعر في رأي «ماركيز» يعمل بحكم قوانينه الخاصة على «تقويض العالم»، وعزل تجربة جليلة، غير مألوفة، تؤدي إلى إقامة علاقة جديدة بين الإنسان والطبيعة».

هنا، بعد التشكيل مديلاً إلى الموقف، ولا بعد انشراح عنه. هنا، أيضاً، تصبح إشكالية الفنان - فيما يقول عبد المصم تلبية لكتابه «مدخل إلى علم الجمال الأدنى» - إشكالية (تشكيل) بالدرجة الأولى، لا إشكالية توصيل. وما دام الأمر كذلك فإن طبيعة للعلاقة الجمالية - على صعيد العلاقة بين الفنان ومجهره - تقتضي أن يكون (الفن في الواقع لا (الواقع في الفن).

ولكن الكتابة والنقاش «فريدة النقاش» لها رأي «آخر» يتعارض بقدر ما يتماشى فيفيض التقاط مع الآراء السابقة.

تقول «فريدة النقاش»: «- إن دراسة أي نص في إلهاماته، رسامته، وتشكلاته المتباينة لا بد أن يستخلص منها جميعاً الدلالة التاريخية ذات المستويات المتعددة من ضمنها موقف الفنان الذي هو كائن محد اجتماعياً يعيش في واقع معين، وله وجهة نظر في الحياة».

« رفعت سلام » . إن لها تصوراتها المضاربة
بصدد هذه المسألة .

ترى « اعتدال عثمان أن « الانسحاب مقولة
رافقة أصلاً ، بمعناها الاستكانة إلى ما تألف من
أدب يذاهب توتراً زواحياتاً ، وتلقاه نحن
في نوع من التعويض أو التفتيت أو ما شئت .
ونعجب ونحن في أسنان مألوفات وتوتراً بهذا
الأدب الساحر الذي يلعب بالكلصمات
والمنام ، ويسوق إلينا ما نتشرب في تشيف
الأذان بليلاته الموسيقى الصائغ الرتيب ،
أو حتى بما يعكس بصورة آليّة من يؤر القهر
السياسي والاجتماعي في الواقع المعيش ،
فيتحول لعل التصدي والتغير لديه ولدينا إلى
فعل ورفي ، وعلى الأرض السلام » .

إن كتاب الحساسية الجديدة - فيما ترى
« اعتدال عثمان - « - يعتمد إلى كسر توتّر
للتلقي من طريق تحول الدلالة في الشعر ،
وتغير مفهوم النص في العمل الروائي بمعنى أن
اللفظ أو الدال يقصد به في لغة الحديث
الرمزي ، وحتى في لغة الشعر التقليدي دلالة
يعنيها . أما في الشعر الجديد فإن لغة العلاقة بين
الدال والمذلول تشير على نحو يؤدي إلى أن تكون
الدلالة في هذا النص مفتوحة على
الاحتمالات ، لا المباشرة أو وحيدة البعد
أو حتى التي لها أكثر من بعد - بالمفهوم
الفاوسوس ، وإنما تلك الحالات متعددة
الأبعاد التي تعتمد على التضمين بدلاً من
التصريح ، والإيحاء والإشارة بدلاً من التوكيد
والتحديد ، والكثافة والتركيب بدلاً من المعنى
الميسر قريب الفلّاح . . . »

وبماثل ، يندفع « أدوار الخراط » بعجلة
التشوير والتحليل إلى موضوع أبعد في نفس الاتجاه
يقول : « أن مستوى الخطأ التاريخي
والأيديولوجي واضح جداً في هذا الأدب
الجديد ، ولكنه غير مباشر ، وغير فيج .

والحساسية الجديدة كما سبق القول ظاهرة
تاريخية بشكل أكبر مما هي ظاهرة جمالية
مستقلة ، وهي مرتبطة ارتباطاً عضوياً
بالتحولات الاجتماعية والسياسية في المجتمع
المصري . إن أحد جذورها هو انهيار
« الناصرية » ، كما أن مزجة ١٩٦٧ هي جذرها
الأخر ٢٢ »

نسأل « أدوار الخراط » صبا إذا كانت
« الحساسية الجديدة » في أدبنا المصري المعاصر
حساسية مستترة تغتدق عصر الاصلاح ما دامت
تظايرها موجودة مسبقاً في الأدب الغربي
الحديث .

وعاود « أدوار » أن يفضل الخيط المتشاككة
في ثمة ثم يجب : « هناك فروق أساسية تكشف
عنها الطبيعة الترميزية .

المحور الأساسي في الغرب هو البحث بمعنى
اتعدام المعنى وقد نبع هذا من تطور لفظي



رفعت سلام

اجتماعي وحضاري معين . أما في الأدب
المصري فالمحور الأساسي هو البحث عن
معنى ، وبالتالي الإيمان بالمعنى والعدالة .

صحيح أن النتائج الشكلية متقاربة ، ولكن
تقارب هذه النتائج لا يعني سوى وجود عامل
مشترك هو غياب المعنى والعدالة ، وإن كان
شكل الغياب يختلف . إن هناك تلاحقاً في البؤرة
مع اختلاف تام في الاتجاه » .

رأه الذات والواقع ، واكتراه عذابات الفنان
الداخلية إذن لا يبقى عند « أدوار الخراط » كما
يبنى عند « رفعت سلام » أو عند « فريدة
النقاش » انسحاباً أو سطفاً للمجد أو انفصالاً
هروبياً معيماً ، إذن ، ولكنه يعنى بحثاً وياً أميناً
مخالص من نواة المعنى الغائب ، والعدالة
الخالية . وهذا البحث اللزوب ليس موسوماً
بالعدمية لأنه يتطلع أساساً من لبث صغيرة هي
الإيمان بالجندوى .

وقد يلتبس « رفعت سلام » - فيما هو يرصد
من تلميذات السرفط السالفة في القصيدة



السببية - علة مبررات تدفع عن الشاعر
الإذانة الكاملة ، حيث أن « وأنا الصغيرة
الوحيدة تواجه لا أنا مهولة وساحقة » وحيث
« يقوم العالم الشعري الذي تتجلى فيه بصورة
أو بأخرى فظافة الواقع ولا إنسانيته على وضع
من الانقراض الكامل . يبدأ هذا الانقراض أخف
الشاعر الإنسانية الدفينة إلى أعماق المحسوس
الوطنية » .

وشراء « الحساسية الجديدة » - فيما يرى
رفعت سلام - « لم يقدموا سوى لحيم الانتماء
بعد حيث تختلط الأصوات ، والإيقاعات ،
وتتفرق ، وتفتزع ، منطوقة على الغريب
والألبي والنشاز ، في سُرْكَب قلبي وتوازني
حرج ، يحمل إشارة التحول القادم » .

ولكن الناقدة « فريدة النقاش » تختلف عند
هذا النسخ في فهم الواقعة مع الشاعر « رفعت
سلام » حيث أنها تؤكد وفطنتي قد يعينها
الشاعر الجديد أو ينهي إحداها من نفسه .
هاتان الوطنيتان هما (التشوير) و (إدراج خيرة
الصراع في مكانها السدال من العمل
الإبداعي) .

تقول « فريدة النقاش » : « الواقعية هي
مرة الجديد في صراعه مع القديم بكل مستويات
هذا الصراع وأشكاله . ويختلف الواقعية
الاشتراكية عن أي مدرسة أخرى في أنها تدريج
كل الحريات الإنسانية والثقافية والاجتماعية في
مكانها الحقيقي من العملية الإبداعية التي هي
جزء من سياق في زمن محدد . ومن ثم فلها حين
تستشرف المستقبل فإنما تتغلغل إليه من قوى
الحاضر وصراعاته فتقدم فذلك البعد الثالث
الغالب عاده في الأشكال الأخرى ، وهي فائدة
موضوعياً على التشوير العالم الجديد الذي تتخلق
عناصره في الواقع » .

الآن قد يميز القول بأن الشاعر الجديد ينادي
بواقعية بلا حواجز دون أن يكون راعياً ولا واقعي
بلا مبادئ على حد تعبير - « درجيته
جاريديته » .

والواقع أن « الحساسية الجديدة » في الأدب
تستقي مفاهيمها الاجتماعية من كون العمل
اللفي يعطى الإنسان أسمى درجة من الوعى
بنفسه ، ويوظف فيه ضرورة التفوق على ذاته دون
أن يمل الشعارات الحالية للصراع . إنه يفتق في
صف العمل الفتح الذي يرى الجدل في
التفاعل جلباً وتنازلاً بين المتناقضات كما يشير
« ماستري » ، لا في مجازها ابتداء التماسك
والتجانس في الرحلة كما يوحى « لوكاتش » . إنه
(يندفع) ولا (يشير) و (يستلهم) الخبرات ولا
(يدلل) بها) ، وغايته في ذلك تشوير (الوعى
الجمالي) وتمديد (مدارجها) لا (توجيهه) نحو
وجهة مرصودة مسبقاً .

ويبدو أن هذا هو ما قصدت إليه « اعتدال
عثمان » حين وصفت أدب « الحساسية الجديدة »
بأنه أدب انفصال واتصال معاً ، وحين أكدت

التشكيل والموقف

وجهان لعملة واحدة

ونأمل :- والجديده هو محاولة الاقتراب من
الاشعاع والبنية ، ولكن ليس هناك تكامل
منهجي في هذا الاتجاه .

وربما كان من الأفضل أن أترك هذا السؤال
معلقاً ، وإن كنت أتصور أنه يصعب أن أتصور
ذلك دون أن ألس مصداقاً عملياً أستطيع
التدليل من خلاله على تصوري .

نسأله : ونقدك أنت ؟

يجيب :-

والجيب يقول أنه ليس نقداً على الإطلاق ،
وربما أوافق على ذلك بمعنى من المعاني . أنا
أسمعي خيرة إبداعية تعامل موضوع النقد كما لو
كان موضوع حياة ، موضوع قصة أو قصيدة .
ولذلك دون أن أتناول إلا العمل اللغوي . معظم
النقد هو غمرينات في التفكير ، ولكن نقدي نقد
حار .

هكذا تكتمل دائرة الرؤية بأبعادها المختلفة
أو تكاد . تتباعد المنظورات والزوايا حيناً ،
وتتقرب حيناً آخر ، ولكنها تنفتح فيما بينها على
وجود هذا الكيان الإبداعي القلبي التماسي الذي
يلعب يوماً بعد يوم ، لائقاً بكرة غير موطونة . هذا
الكيان اللغوي به الأدب الجديده في سببه
الزوايا اللوح نحو اجترار السائد والتقليدي
واللغوي ، وابتكار أشكال وزيى وصيغات
جديدة تؤصل من معطيات الواقع التاريخي
واللغوي ، وتكشف عن مزيد من أبعاد الحفية
السرية .

الم يبحث «أوديس» من قبل عن مفرد
بصمة الجميع «ومن فضاء ينسج التنازل ؟

لم ينسج في فهم فريد على اقتناص الممكن
والمحتمل :-

لم يكن العالم حقاً .

أن يدخل إلى بيت اللغة ؟

أو ، كم أفضل عكر ما يحرق على صفاء ما
جاء !

بإزائها عنصرأ هاساً من عناصر التجربة
الشعرية . لذلك لا أتفق مع إصباح هذا
المصطلح على الشعر المُنْجَد (الجديدي) لأنه
مصطلح ذو طبيعة مرحلية ثم أنه يُشكّل نوعاً من
الأفكار المسبقة والمجازة والمصادرة على تحجّلات
القصيدة نفسها .

ويرى «جمال القصاص» أن مصطلح
والحساسية الجديده قد صار بارزاً في السنين
من هذا القرن ، وانطلق تعبيراً عن تمثّل
القصيدة الجديده آنذاك لعموم الواقع الصاعد
اجتماعياً وسياسياً بشكل مباشر ، ومن ثمّ
أصبح قانون الواقع الاجتماعي والسياسي - في
هذه القصيدة - هو القانون الأساسي الذي يشكل
مجمل العملية الإبداعية بينا توارى قانون الفن
إلى المرتبة الثانية .

ومن تأثير وقصيدة السبعينات المصرية في
الواقع الإبداعى لا يجيد الشاعر «جمال
القصاص» بأساً من الاعتراف في أمانة وصف
(وإن كان هذا الاعتراف خاصاً به وحده) يعجز
هذه القصيدة عن التأثير الفاعل في الواقع
المحيط .

يقول «جمال القصاص» : وليس من المؤسف
أن لا يكون للقصيدة السبعينية الجديده أثر فعال
في خريطة الإبداع المصري . وليس هذا نتيجة
لغياب الحركة التقنية الملائمة للإبداع الشعري
المجدد فقط ، وليس نتيجة أيضاً قيمة رموز
ثقافية شاعت على نوافذ نشر الإبداع وحسب .
بل إن تعاضد الواقع برمته على كافة المستويات لا
يعد سبباً وحيداً لفقدان الفاعلية الشعرية
وغيابها ، وإشياء أيضاً - وبصورة جوهريّة -
تجول الشعراء الباحث في مواجهة قوى مدبنة
تقف في مسيرة قصيدتهم عائقاً . هذه القوى
تلبس أردية من الحماض الزائف باسمها بينما هي
في الحقيقة تستر عجزها وإفلاسها على مستوى
الإبداع خاصة ، والفكر عامة .

والآن

ما هي صلة والحساسية الجديده بحركة
الإنتاج الأدبي غير الرسمي في مصر ؟ تلك
الحركة التي قادها جيل «بأكمله» عرف فيما بعد
بجيل «المستأثر» ؟

نسأل «دودار الخراط» هذا السؤال ، فيجيب
دون تردد :- «حركة (المستأثر) ظاهرة متراوحة
«متمتدات في تباينها . «إضافة ٧٧» و«كتابات»
مثلاً عملاق يتيميان دون أنش شك إلى تيار
الحساسية الجديده . في مقابل ذلك فهناك
عجلات تأخذ بإنتاجات حققت قدراً من الجدوى في
إطار الحساسية التقليدية . السلف الحقيقي
لحركة المستأثر حركة طليعية - فيما أرى - هو
«الجيل ٦٨» .

نسأله أيضاً في حذر :-

- هل هناك حساسية جديدة في النقد بصفتها
إبداعاً ؟ يقول بعد برهة من الفصمت

أنه وإذا كان الكاتب يتبع قواعد يعينها تقتضيها
طبيعة الصنعة فإنه يمتلك حرية التشكيل وحرية
تنظيم العلاقات داخل النص - التسبيح وفق
الحساسية التي يمرر عنها . والكاتب - فيما أرى
الناقد - وقد يعدد إلى تقديم الحدث نفسه من
أوجه نظر مغايرة أو على نحو يكشف أغواراً خفية
لا تبدو على السطح . وقد يلجأ إلى الفانتازيا
كتنوع من التصدد على واقع لا يقبله ،
وهكذا . . .

ويرفض الناقد «فاروق عبد القادر» التسليم
بمصطلح والحساسية الجديده قائلًا ودل من
اخترع هذا المصطلح أن يدافع عنه ويثبت
صحته . أما ألا فلا أؤمن بهذا التقسيم المفصل
أصلاً .

ويضيف «فاروق عبد القادر» :- «لا اعتقد
أنه يوجد ما يسمى «بالحساسية الجديده» و
«الحساسية القديمة» أصلاً ! فالأدب يتطور
بشكل عام ، وهو في تطوره يخضع لمختلف
الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية .
وأدب السبعينات في مصر حاول تجسيد الواقع
المحيث بالفعل ، وهو في محاولته هذه لم يتفصل
عن مراحل تطوره المختلفة» .

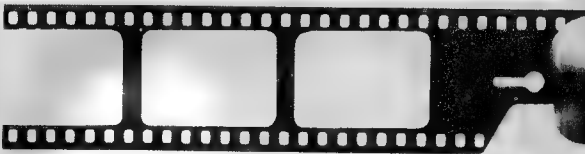
ثم يتساءل «فاروق عبد القادر» :-

«إذا كان هناك حساسية وقصيدة تنحصر على أعماله أو
ترويع من الأدب في تلك المرحلة ، فهل كان
الأدب قديماً بلا حساسية إذن ؟ !» .

ومن المدش أيضاً أن يتفق مبدعين وناقدين
في تيارهما الفكري الجمالي إلى (الحركة الطليعية
في الأدب) مع «فاروق عبد القادر» في رفضه لهذا
المصطلح ، وإن كان هذا الرفض يتم بنسب
متفاوتة ، ومن منظوريين مختلفين .

يقول القصاص «إبراهيم أصلان» :- «لا
تستطيع الجزم بأن هذا الشكل الأدبي الجديد له
مضمون يختلف تماماً عن المضمون السابق في
سلم التطور الأدبي ، وقد يجعل لبعض اتصال
قضايا مستهلكة كقصيدة والأدب الجديده و
الحساسية الجديده لإيقاظ الواقع الثقافي من
سباته العميق في هذه الفترة . الكاتب - قاصاً
كان أو شاعراً - هو نتاج طبيعي للتراث من
جهة ، وللظروف الاجتماعية المعيشية من جهة
أخرى . وهذا أمر طبيعي أن تتغير الأشكال
الأدبية بتغير الواقع الاجتماعي والسياسي .
الشعر - الوحيد المطلوب من الأدب - هو أن يقدم
علاجاً جيداً . علاجاً جيداً وحسب» .

ويقول الشاعر «جمال القصاص» :-
«مصطلح (الحساسية الجديده) قد تجاوزه الآن
مصطلح آخر أكثر عمفاً واتساعاً واستمرارية ألا
وهو مصطلح «الحداثة» . أصبحت القصيدة
السبعينية مهمومة باستنساخ عناصر الحداثة في
العمل الشعري ككل بما يؤكد أن ثمة عملية
هضم وخلق جديدة قد حدثت بالفعل في جسد
القصيدة . وقد أصبحت الحساسية الجديده



شخصية الشرير في الفيلم المصري

● سلوكيات المدون وظواهر العنف

١ - العنف ظاهرة تاريخية

لعل ظاهرة العنف والممارسات العدوانية هي أقدم الظواهر الإنسانية على الإطلاق فمنذ فجر التاريخ - ولكن أكثر صراحة أو سجاسة - مارس الإنسان قدراً كبيراً من العنف الدموي على أقرانه وجيرانه .

وإذا شئت الدقة فإنه قبل أن يزعج نور ذلك الفجر فإن البعض قام - بالفعل - بممارسة سفك الدماء . ومحددنا الكتب المسلوقة جميعها حول أول جريمة قتل حدثت وقائعها فوق كوكب الأرض حيث قام (هابيل) بقتل أخيه (هابيل) وإذا كانت كتب السأه تعود بالنزاع بين ولدي آدم إلى قضية قبول التسلمة (القرآن) فإن التفسير الوضعية تعزوه بدورها إلى أسباب أخرى ، يفصح المجال هنا عن شرحها أو التفرغ إليها .

وإذا كان علماء الأثر وولوجيا والمتخصصون في الأساطير قد فسروها على نحو مختلف فليل في كتابي جيمس فريزر (الفنن السأهبي ، والفلكلور في العهد القديم) مزيداً من التفصيل والتفسير وهل الرض من أن كثيراً من الحيوانات قادرة بدورها على شن معارك قتالية متشبهة في ذلك بالإنسان في ممارساته للمف والمعدون ، إلا أن ذلك النوع من العنف الحيواني - إلا إسهال - عده ومحدود بقدره طرقي الصراع - الصائد والفريسة - وهو محكوم أشد الأحكام أيضاً .

وهو صراع لا يتعدى طرق القتال إلى بقية الفطع مثلا كما أنه لا يحدد الجنس الحيواني بالهلاك أو الانقراض ولا يوجد دليل واحد على أن العنف ينبع من احتياج سيكولوجي أو فيسيولوجي كما أنه ليس بفرصة طبيعية مثل بقية الفرائز المرموقة (الطعام .. الجنس .. الخ) ورغم ذلك فإن أسباب العنف واشكاله في ثمر مطرد وتطور أسباب وأشكال الفهر والمدون بشكل مثير وعلى نحو يكاد أن يصيب الجميع بأثاره الممرة والعنيفة .

وإذا كان (هابيل) قد قتل أخه بسبب تغلب قربه فقد تطورت الأحداث وتغيرت الظروف لوصف المدون أكثر دقة وتظلياً وأغارت التباين والشعوب من بعدها بعضها على البعض وهم جميعاً عندهم مودون ومعهم الأسلاب والسبابا

مزينا من جمهور المشاهدين تسجيهم تدريجياً من رصيد البطل الطيب بل قد تستدرجهم - ربما دون وعي من للمشاهد وربما دون قصد من قبل صناع الفيلم ، لكن المردود النهائي لذلك الاختلاس البليغ والستمر هو تضخم الرصيد الجماهيري للبطل الشرير . أما على الصعيد المالي فحدث ولا حرج فأجور النجوم ترتفع بمعدلات لم يعرفها الفيلم المصري من قبل .

وحول تلك الظاهرة التي نستشر خطورتها فلابد من وقفة قصيرة لتأمل نحاول أن نضع المشكلة تحت مجهر الفحص وأن تقترب بالقدرة التي يتيح لنا مزيداً من الفهم والاستيعاب .

وحق نستطيع أن نلمس جوانب شخصية الشرير كما تقدمها الشاشة المصرية ، وكيف يقوم فنان السينما بصياغة ملامح تلك الشخصية فإننا نلتصق من القارئ قليلاً من سمة المصدر وقدراً يسيراً من التأمل . ذلك أن شخصية الشرير لا يمكن فحصها بمعزل عن ظواهر العنف والسلوك المدون .

كما أن سلوكيات المدون وظواهر العنف الذي تصوره الشاشة تمتد خيوطه من شاشة العرض إلى مقاعد المتفرجين ثم في تشابك وتقاطع عبر أولئك المشاهدين إلى جمهور أوسع في الشارع والمصنع والمدرسة .

ومن ثم تصبح جزءاً من مكونات التنسج الاجتماعي والثقافي لا يمكن فصله أو تجاهله . وهنا نتترح صياغة بسيطة لأسلوب لحص الظاهرة تتمثل في المحاور التالية :

- ١ - سلوكيات المدون وظواهر العنف .
- ٢ - أشكال العنف (الاجتماعي والسياسي) .
- ٣ - التركيبة الاجتماعية والسلوكية للشرير .
- ٤ - هل العنف مكون أصيل للشخصية المدونة ؟
- ٥ - مدى ارتباط عنف الشاشة والواقع ؟
- ٦ - السينما المصرية واستثمارات العنف .

فاصل الأسود

ولست أبغض شيئاً كما أبغض لقاء الدروس في الوعظ والأرشاد وتبنيته الفاعلين وإيضاح التالمين وتحليل الدين لا يلقى فيهم التحليل ولا التلميز .

وأنا ، مع ذلك ، مضطر إلى هذا أشد الاضطراب ، أراه واجباً تفرضه السوطية الصاعدة ، وتفرضه الكرامة الإنسانية ، ويفرضه الحرس في ألا تتعرض مصر للأخطار العنيفة قبل أبنائها .

طه حسين
من كتاب : للمليون في الأرض

لا يكاد الفيلم المصري أن يغلو من شخصية الشرير ، ذلك لأن الذاكرة لا تجود علينا بفيلم واحد لا نرى من بين أبطاله مثلاً أو أكثر لأدوار الشر .

فشخصية البطل الشرير هي الطرف المقابل لشخصية البطل الطيب . لها وجهان لعملة واحدة ، لا يمكن رؤية أحدهما متفصلاً بذاته أو بمعزل عن الآخر ، لأنها قطبا الصراع في ثنائية الخير والشر التي تدور في فلكها معظم الأفلام المصرية بل قد لا نتمثل إذا قلنا إن شخصية الشرير في الأفلام المصرية المعاصرة صارت تكتسب أبعاداً جميلية ، وترتاد أفاقاً لا تكن مطروقة من قبل وعي - في المقابل - تكتسب

والغنائم تاركين من خلفهم الدمار والموت والاضلاع فوق أرض المعركة لم يكن بينهم قبول قربان من غرمتهم كما أن أحدا منهم لا يتكفر في تقديم صلاة للشكر بعد الانتصار لكن سلوك العدوان من أجل مزيد من الثروة (الغنائم) ومن أجل النساء (البيداء) ومن أجل مصادر الطاقة والعمل الرخيص (الأسرى) .

وصحلة العنف مستمرة ولم تتوقف عن الدوران عبر أجيال التاريخ .

ب - العنف ظاهرة سلوك مرضي .

لا يد وأن تنفق بداية على أن عارسة العنف أو الجحيم إلى أساليب العدوان أو القهر ، هي شكلا ونفسا مرضيا (باثولوجيا) لسلوكيات الأفراد والمجتمعات .

الفتنة من علم أرتاق يافينا

كما أن ظاهرة السلوك العدواني في شكلها العام هي أبسط مظاهر التعبير المباشر الذي يمارسه البشر كترجمة لشعور العدواة تجاه بعضهم البعض .

وكما هي ظاهرة اجتماعية فإن سلوكيات العدوان تتراوح من شخص إلى آخر . ومن مجتمع إلى غيره من المجتمعات . بل ومن حقبة تاريخية إلى أخرى . وذلك تبعاً للظروف الاجتماعية والاقتصادية ، وعوامل التنشئة الاجتماعية ، وغيرها من عوامل البيئة الثقافية ... الخ .

ومن المؤكد أن السلوك العدواني لدى البشر يعبر عن نفسه بوضوح منذ اللحظة التي يتم فيها انتقال الأحاسيس بالعدواة (الظلم) من منطقة اللاشعور إلى منطقة الشعور .

وهو ما يمكن تبينه بزيادة الفطاة عن القسم الذي كان يصرى المارد الجبار جيسا لسنوات طويلة من الكبت والقهر والمماناة .

إن تعرض الفرد للخوف المباشر أو غير المباشر ، سواء كان هذا الخوف حقيقيا أو متوهما كما أن وقوع الأذى المباشر ، أو القهر ، أو حتى توهيم ذلك يصبح بدوره عامل مباشر وأساسيا في إطلاق ذلك المارد من عقالة . كما أن التفاعل أو الامتناع أو التحقير أو تفيد الحركة ، أو التحيز أو الأحياط هي : أيضا من جملة تلك الأسباب ويضاف إلى ذلك أنها عوامل تدخل في نطاق المواجهات اليومية للتفاعل البشري في الشارع - المنزل - مكان العمل ... الخ) كما أن القلق أو التوتر المستمر ولو بقدر قليل ، حل لتسوى القهرى أو الجماعى ، وعدم توفر الإحساس بالأمان الشخصي أو الاستقرار الاجتماعى أيضا من ضمن تلك المسببات التي تزيد من مياج موجه الإزهاج والعنف وتحفز بشكل متزايد وعنيف نحو مزيد من سلوكيات العدوان كما أن الحرمان المستمر من الإحتياجات المعنوية والاجتماعية ، أو التهديد بذلك من شأنه خلق حالة من القلق والتوتر ، ويستثمر معها الإنسان حالة تهديد مستمر ويكأنه يحس حالة عدوان دائم



ذلك أن مصر قد هيرت لسانها الذي به تنطق أكثر من مرة . فعندما وقعت مصر تحت الحكم (البيوتاني - الفرنسي) تخلت عن لغتها العبرية وهلمانية وإستبتت ما يعرف باللغة القبطية ثم تراجعت اللغة القبطية لتصبح مقصورة على رهبان الأديرة ، ولغة لفساد الكنائس الأرثوذكسية . وأصبح الشارع المصرى مكانا رجيا - بعد ذلك - للغة العربية عقب مقدم عمرو بن العاص .

ومصر قد هيرت من عقيدتها الدينية أيضا ، بالقدر نفسه . فلقد عرفت مصر القديمة العديد من الآلهة المحلية ، ثم وحدهم في عبادة (أمنون) ، ثم أضيفت معه (رع) في المعبود (أمون - رع) ، وهي - أيضا - عبادة الإله الواحد عند ظهور أول دعوة للتوحيد على يد اخناتون ، وبعد هزيمة الأخناتون عادت مصر مرة أخرى إلى معبودها القديم وظلت كذلك حتى جاءتها بشارة المسيح فأصبحت مصر مقلدا هاما ورويسيا لثقافات المسيح الصحيح . ومرة أخرى تدخل مصر إلى رحاب دين جديد ، بل وتصبح مخرج من بعده منارته ومركز دعوته وذلك بعد أن اعتنق السواد الأعظم من سكانها عقيدة الإسلام . وهي - أيضا - هيرت مذهبها القديم من مذهب أهل السنة إلى المذهب الشيعى بعد دخول جيش (جوهر الصائلى) وطوال حكم الفاطميين . ثم عادت مرة أخرى إلى مذهب أهل السنة باليسر والبساطة (ودون أن يتناطح في ذلك شائتان كما ورد على لسان ابن عباس) .

فهذا التجانس والتجسس هو أبرز صفات المصريين طوال تاريخهم . ولا يغفل لنا ذلك التاريخ والواقع واحدة تروى مقتل الآلاف أو المئات أو حتى الأحاد كمحورات عنف ديني أو اجتماعي بل كانت مصر قادرة دائما على تذيب كل ما أعترض سيلها من مفككات ، وإذابة كل من حاول أن يهد أمهاتها سبيل التطور أو الحياة ، ثم إعادة الفرائز ذلك في نسج متماسك

وأخيرا فإن خلق التجاهات اجتماعية على مستوى السلوك ذات معنى سلبى مثل التصيب العرقى والدينى والسياسى . الخ تزيد من شحنة القلق والتوتر الاجتماعى والفردى معا . وهذا بدوره يقود إلى مزيد من سلوكيات العدواة وعماصات العنف والعدوان .

أنواع العنف :

برغم تشابه مظاهر السلوك العدواني وظواهر العنف الدموى فإنه يجب علينا تحديد العلامات الفارقة بين مظاهر العنف التي نعرفها . وربما كان من الأجوب أن تبدأ بطرح سؤال جوهرى نستطيع من خلال الإجابة عليه أن نحصر ونحدد أنواع العنف المرغوة .

وسألنا ، هل النحول التالى .
مَنْ ؟ . . . ضد . . . مَنْ ؟ .

والعنف هنا كما يبدو من طريقة صياغة السؤال - كما لو كان رسالة اجتماعية تنتقل بين طرفين ، مرسل ومستقبل . وإن كان مضمون الرسالة واضحا للجميع .

فإذا مارس الناس سلوكيات العدوان فيما بين أنفسهم بعض النظر - مؤقتا - عن مواقفهم علوا أو هبوطا فوق درجات السلم الاجتماعى ، أو اختلاف وتعدد مناهجهم الفكرية أو عقائدهم الدينية والسياسية فإن ذلك النوع من سلوكيات العدوان سوف نطلق عليه تعريف العنف الاجتماعى أى إذا توجه تأثير العنف نحلة الآخرين ، خارج نطاق المجموعة الاجتماعية فهو من عرف هذه الدراسة عنف سياسى وأن كانت هذه النقطة بالذات قابلة لكثير من النقص والدراسة .

د - هل العنف مكون أصيل للشخصية المصرية ؟

لا شك أن مصر عبر تاريخها الطويل لم تعرف قبياً أو سلوكا عدوانيا مثالا نراه الآن . وهو ما سوف نمود إليه في نقطة لاحقة .



وهذا المجد الذي يقتل همه وأطفأها دون سبب، وذلك الخلاف الأحمق بين أفراد أسرة حول سعر كيس من ملح الطعام والذي ينهى بهصر ثلاثة أفراد و... و... الخ.

ورغم كثرة حوادث العنف الدموي الأحمق فنحن لا ننرى التوسع في ذكر تفصيلات يعرف القاري الكثير عنها. ولكن لا بأس أن نشير إلى مثال واحد مازال صدها ماثلاً في كل الأذهان، يوم أن فصل الحفيص (مخروس) بشركة العبد للمقاولات، بغير الطريق التأنيبي. ولما كسب الدموي القضائية عجز عن تنفيذ الحكم الصادر من المحكمة...

فما كان منه إلا أن أفرغ رصاص مسدس في صدره ثلاثة من مديري الشركة إذن نحن بصدد ظاهرة واضحة ومحددة لحالة يسود بها العنف والسلوك العدواني والشعور بالمداوة.

٢ - أفلام العنف وشخصية الشرير في الفيلم المصري.

إن الفن والأدب. وسائل أنواع الإبداع الفني هي نتاج مرحلة اجتماعية معينة وظروف وملابسات معيشية خاصة.

وكما يثأر الفن والإبداع للعقل بشكل عام، يجمّل الحسية التي تشكل تيارات الفعل، ورد الفعل وعمليات التفاعل في عقل المؤلف كسدى لما يعيشه أو يعيشه من ظروف وقضايا ومشكلات، فإنه وبالتدريج يؤثر فيها حوله من أفراد داخل البناء الاجتماعي. وهذه العلاقة التبادلية بين المبدع والمتلقى لا تحتاج منا إلى دليل.

ولأن الفن السينمائي هو أهم وأخطر وسائل الاتصال جميعاً في عالمنا المعاصر. فإن تأثيراته على المشاهد لا بد وأن تخضع للنزعة التثاقفية. ذلك أن القلعة الواحدة من شريط الفيلم يتكرر

ومتماثل بطريقة الأيوب المفتوح، وليس الصدوق المغلق.

هـ - العنف الشارع للمصري... إلى أين؟

لا يكاد يمر يوم دون أن نطلع علينا الصحف بسيل من الأحداث الكابوسية المروعة. حتى بات الأمر عند البعض أشبه بوجبة يومية لا تخلو من المشبهات.

غير أن خروج أحداث الموت الدموي والممارسات العدوانية إلى نطاق الحمرات مثل قتل الأبناء لأبائهم أو العكس وغيرها من الأحداث التي هي ضد منطق الطبيعة وتعاليم الأديان وموروثات وتيمم ذلك الشعب في تراثه الفطري لو أمر أكثر من عاجل وأكثر من هام.

والنفس البشرية لا يمكن أن تقبل أو تصدق على أي مستوى أن تقوم سيدة غاضلة تعمل بالتدريس في أحد مدارس منطقة الأميرية، لبراعم صغيرة من أطفالنا والتي كانت قد أرسلت إلتحها الصغيرة لشراء بضعة أرغفة من الخبز ولما حضرت الطفلة بعد أكثر من ساعتين خالية الرواق، عما أثار إلى كانت تعد طعام الغذاء للأسرة بالخيط. وما كان من هذه الأم التي أرادت أن تعاقب الطفلة فقلعتها بشيء كان في متناول يدها. ولم تفت إلا على منظر السكين مفروسة في صدر طفلتها فأى مماسة تلك التي تحمل من طفلة في ريعها الثمين تدفع حياتها بحرصية هكذا، ضحية ظاهير الخبز؟

وأي منطق ذلك الذي يقول إن مشاهدة كلابية مما تحدث في بلدنا وفي كل مكان في العالم، كانت تدور في جراح أسفل أحد عمارات منطقة (سیدی جابر) الإسكندرية طرفها الأول مليونير ومهندس استشاري فاستاد سابق بالجامعة وطرفها الثاني شاب صغير يدرس في كلية التجارة وتنتهي مكدلاً بأن يفرس المهندس نصل سكنيه الحاد في صدر الطالب ليرديه تيلاً؟

عرضها بضعة مرات في اليوم الواحد في عدة مدن، داخل عشرات من دور العرض، أمام مئات الآلاف من المشاهدين. فتحدث فيهم الشاعر نفسه وورد الأفعال، ويزدات القدر تقريبا، بل بذات الكيفية.

وأفلام العنف والشر في السينما المصرية قديمة قدم الفيلم المصري ذاته وهي - أيضاً - كثيرة بشكل يدعو للانداء.

C شخصية الشرير

سبق أن وصفنا تلك الشخصيات بأنها الطرف الثاني لثانية الخير والشر التي يقوم عليها بناء الفيلم المصري. وأنه لا يكاد يخلو فيلم من تواجدهما حتى صار من الممكن أن نصفها بأنها المنصر الأساسي والثابت في تركيبة الفيلم.

ولقد خلقت السينما المصرية فئة من الممثلين والمشاتل اللين نط بهم أداء أدوار الشر على الشاشة المصرية، وكذلك تمثل مشاهد العنف والسلوك العدواني. وكان وجودهم وطريقة أدائهم اللجج كأطراف قبيحة وشرسة وذات مسلك عدواني ضد بقية شخصيات الفيلم علامة مميزة على طبيعة الموضوع.

بل إن الأمر تطور - فيها بعد - على نحو أكثر تحليداً حيث صارت هذه الشخصيات تشكل جزءاً جوهرياً في طبيعة التماثل مع فوق الجمهور وتحريك نزواته وتحلق التجهات وصدائيه واجتماعية لديه. ويتزايد نجاح تلك التوليفة الفنية صارت بعض الشخصيات الشريرة ذات قوة جذب جماهيري واسع حتى صارت ظاهرة ملته. وقامت أجهزة التابعة لعناصر الشجون بصياغة شارات جذابة تزيد من شعبية أولئك النجوم وتضاعف من قوة سحرهم الجماهيري. ودخل إلى قاموس المرفة السينمائية عبارات مثل (وحش الشاشة) وملك الترسو... الخ) ولقد تماثلت على هذه الأدوار أجسام مختلفة من الممثلين العظام (نجمة إبراهيم) وزود نيل - زوزو ماضي - زوزو حمدي الحكيم - نولاً صدقي... الخ ومن الرجال زكي رستم - إسماعيل روستي - عبد العزيز خليل - محمود اللبجي - فريد شوقي... الخ).

غير أن طبيعة القصص السينمائية المعروضة ومساحة الصراع الدائر بداخلها، وقوانين الرقابة والظروف السياسية وكذا مشكلات الواقع المصري والحراك الاجتماعي... الخ كلها قد لعبت دوراً هاماً في تشكيل مجريات الأمور داخل أفلامها السينمائية المصرية.

وسوف نلاحظ أن شخصية الشرير ونواحيات السلوك العدواني الذي تمارسه يتراجع بتدوينا من حيث حجم الشر ونوعه وطريقة السلوك تبعاً للمناخ السائد في المجتمع. وكذا جولة العوامل السابق الإشارة إليها.

وهي في أفلام الأربعينيات تدور داخل نطاق ضيق وبجالات محددة. والشرير في أفلام تلك

الفترة نراه دالاً أبداً إما رئيساً في عصبة أو عضواً بها أو بلا وظيفة محددة . وهي عصبة حشة ، رغم أنها تتاجر في المخدرات أو تعمل على تهريبها (فيلم قطار الليل) أو هي تزور العملة أو هي تشكيل عصبا بلا نشاط محدد ؟!! (قلبي دليل) .

ويل يات مألوفاً لدى المشاهد رؤية أفراد العصبة داخل وكدهم التقليدي يذخر بالكثير من البراميل الفارغة وأطنارات السيارات وبعض الصناديق الفارغة وأكوام من قش الأرز وكلها أشياء لا تفهم سر تواجدها داخل ذلك الوكر الكرتوني . وإن كنا ندرك - بعد قليل - أن الفائدة الوحيدة - منها هي خدمة مشاهد الحركة والصدام بين البطل الخبير وأفراد العصبة والذي يتهاون تحت قبضته الفولاذية بعد أن التهم عليهم غلولهم أو مكتمهم الحصار لحظة لهم الورق أو احتسابهم الحمر .

ولأن مناخ الأربعينات في مصر كان أشبه بالبحر الزاهر بكل أنواع الحركة السياسية والوطنية فإن أصحاب المصالح من مثل القوى الاجتماعية السائدة في تلك الفترة كانوا يدركون أهمية السينما في قسرتها السهلة على مخاطبة الجماهير الواسعة وسحرها الغامض في التأثير على جموع المشاهدين .

ولقد كانت تلك القوى تركي من اشتعال الصراع داخل شريط الفيلم فقط ١٢ طلقاً أن النهاية وإنما معروفة سلفاً . وهي انتصار الخير على الشر . وحيث نرى البطل دائماً في لحظة النهاية وهو قد تأبط ذراع البطلة وسط كومة من الحسان والراقصات وحيث يأتي صوت منغية تردد مقاطع تلك الأغنية الأبدية « أخطرني .. يا حلوة .. يا زينة .. يا وردة من جوه جنية » .

والاحصائية التالية توضح طبيعة ونوعية الأفلام الذي يدور داخل الفيلم المصري خلال موسم (٤٥ - ٤٦)

عدد الأفلام	موضوع الفيلم
٩	قضايا تم التفرير بين
٤	حوادث اغتصاب
٣	خيانات زوجية
٣	حوادث انتحار
٢	عناوالت انتحار
٢٢	حالات جنون
٢٣	المجموع

وهذا المجموع من أشرطة السينما يمثل نسبة (٤٤٪) من مجموعة الإنتاج السينمائي حيث كانت علة ما أنتجته ستوديوهات القاهرة في ذلك العام هو عدد (٥٢) ليلاً فقط .

ورغم النمو الواضح في جلة الأفلام المثلثة لشوحيات السلوك العدواني حتى صار بعضها عفوفاً لدى المشاهد من قبل نهاده إلى دور العرض . فإن الأغلبية الساحقة من الأفلام المصنوعة لم تحاول الاقتراب من نموذج الواقع أو



لقطة من فيلم أزياء يافعة

أحداث الناس اليومية . كما يجب ألا نخل أثر السينما المولودية على تركيبة الفيلم المصري ، وإن كان هذا قد يجرنا إلى حديث آخر يمكن مناقشته على حدة .

وليس معنى ذلك تجاهل قلة محدودة من الأفلام حاولت أن تتعرض بإخلاص لبعض مشكلات الحياة المصرية . والأحصائية التالية تلقي بعضاً من الضوء على طبيعة سوق الفيلم المصري الذي خلق ذوقاً ونمطاً استهلاكياً لدى جمهوره ليس فقط من خلال رموز الخير والطيبة ولكن من خلال تكريس البطل الشرير أيضاً . ففي خلال عامي ٤٥ / ٤٦ ، يلعب الفنان محمود المليجي وحده بأداء عشرة أدوار على النحو التالي :-

عدد الأفلام	نوعية دور الشرير
١	شرير يستسلم لأغراء زوجية صديقه
١	شرير يحتال ببيت الأموال
١	الابن البكر لأحد الباشوات تخذله زوجته مع أخيه
١	ممثل شرير يقتل زميله بسبب الغيرة
١	محتال يغرر بالفتيات
١	محتال يستغل ثروة متاة
١	ابن يئاس يحاول قتل أخوته بسبب الطمع
١	زعيم لعصابة من المجرمين
١	أرستقراطي يغرر بفتاة ثم يقتلها
١	صديق يحوّل ابتزاز صديق

وهل الصعيد الآخر كان الإنتاج الأمل والروائي أكثر نقاشاً والتسلطاً مع ما كان يروج به الشارع السياسي آنذاك . وسوف نجد مفكراً مثل الدكتور (طه حسين) يضمن أعماله نداءات التحريض المستمر من ذلك الخطر الداهم والمشر بالكالسة نتيجة للفوارق الاجتماعية الكبيرة .

وسوف نرى بعضاً من أعماله تعتمد الهياكل العنيفة والدموية .

فهو يكتب «دعاء الكروان» ومن قبله شجرة الزوس . ثم يدلع للبطيمة بكتابه الغد الذي صاغته السلطات - آنذاك - (المليديون في الأرض) . وهو في كل ذلك يوباك ما كانت تروج به مصر من غلبان شهي جبار ، بعد إقالة وزارة الوفد في أكتوبر سنة ١٩٤٤ .

وكان الاعتداء على الدستور يستمر ويتزايد . والغلاء يمسك بخناق الشعب . وتقضي فرص العمل أمام المواطنين .

وتنتشر بينهم البطالة وترتفع الأسعار بشك جنون وكانت القوى الاجتماعية لا تجد نفسها قنوات صريحة للتعبير . فالأفواه مكفمة في ظل الأحكام العرفية الجائرة وأعيد تقسيم الدوائر الانتخابية بهدف إسقاط مرشحي القوى الشعبية ثم أجريت الانتخابات التي قاطعتها جموع المواطنين لمعلمهم يتزعمها . كل ذلك جعل الشعب في حالة من السخط والتمرد .

والنص التالي يفسر كثيراً ما كانت عليه الأحوال في تلك الفترة « وتتضافر الأسباب لتشهد مصر » .

المن خلافاً لفرصة عصية من فترات إفئاد الأمن والاستقرار . . . وكان هناك من الإحباط النفسي الناتج من الفشل في تحقيق المطالب الوطنية . . . إلى أن يقول كان من المحتم أن يمنع ذلك من الوزارة في تلك المرحلة ، وتكفي الإشارة في هذا المجال ، إلى أن رئيسين من أربعة رؤساء للوزارة في تلك المرحلة قد اغتيلوا أحد ماهر ٢٨ فبراير ١٩٤٥ . محمود فهمي النقراشي ٢٨ ديسمبر ١٩٤٨ ، وأن وزرايين على الأقل - من الوزراء الست في تلك المرحلة (النقراشي الأول وصديقي الثالثة قد استقالا لأسباب تتعلق بأمان » .



سحر القوي يلعب أرواق فيفيلم

● مرحلة جديدة . . وعنف جديد

ما أن تركت المحسنيات على الانتباه حتى يفاجئنا المخرج (هنري بركات) بعمله المعزج والمقتن صماً (دعاء الكروان) ١٩٥٩ . ثم يعود ليقدم شكلاً أنسر من أشكال العنف في قلب الجرمية السياسية فيلم (في بيتنا رجل) وللمعزج من وقائع حقيقية لأحداث افتيالي (أمين عثمان) وهروب القاتل حسين تولى .

ثم يشارك (صلاح أبو سيف) بفيلمه الهام (بداية وبداية) ١٩٦٠ . والمختزعين نعى أبي للاستاذ (نجيب محفوظ) حيث نرى كيف يهبط الفكر حصاراً حلقاً حول أسرة بسيطة تولى عائلها . غير أن المصير التمس كان بانتظار الجميع (فحسن أبو الروس) الابن الأكبر نراه قبل النهاية مصابياً بنزف معطاراً من قبل الشرطة . ولا حنين الذي ظن نفسه متجاهة من الفكر بعد أن تخرج ضابطاً في الجيش تطارده هو أيضاً القضية والمآر بعد سقوطه تحت نسيه التي كانت غده دائماً بالتفوق سواء من حرفة الحياة أو عملها في النهاية كئيباً ولا يجد مكاناً للهروب سوى بالانتحار بعد أن يصدر حكم الإعدام على أخيه المفضية . وهكذا ينتهي الجميع إلى أي السجن أو إلى الفصاح والمجهول أو الموت والقتل .

وتواصل السلسلة حيث يقوم (حسن الإمام) بتقديم فيلم زقاق الملوك المنحرف عن رواية نجيب محفوظ ولها ذات النهاية الفاتمة ، حيث يفقد (عباس الحلو) حياته على يد أحد جنود الاحتلال السكاري . وتصل موجة الأفلام في تلك الفترة إلى مدى لم نبلغه من قبل بفيلم (اللص والكلاب) إخراج الأستاذ (كمال الشيوخ) وهي نعى أبي مأسوس من رواية الأستاذ (نجيب محفوظ) والذي يستحق منا دراسة تفصيلية لاستخدامه لرموز الشر والعنف في أعماله الروائية . سوف نطرحها للداري في غير هذه الدراسة . وفي فيلم اللص والكلاب نرى ترويض العنف والشر مثلاً في (سعيد مهرا) والذي يسرع في أدائه الأستاذ شكري

سرحان . غير أن تلك الشر الذي يمثل لا يتقارن وحجم الشر الذي كان يتهده شخصياً أو ينافى حوله من ثانيا علاقته بالمجتمع . مع عدم تجاهله للظروف التي جعلت منه مسطاردا . بينما الآخرون يتعمون بالهدوء والثروة والاحترام . وهكذا تنتهي حياة (سعيد مهرا) على ذلك النحو العنيف والمروع .

وهي إحدى الأعمال الروائية القليلة التي تحاول أن تعود بالعنف لأسبابه الحقيقية ، وإن كان يسبق ذلك الفيلم عمل آخر على أقل ثقل هو فيلم (جملون جرم) من مخرج عاطف سالم .

٣ - السينما واستمرارات العنف .

عندما يدير العمل الفني كل القيم والمعايير الجمالية والفنية تحت مظلة ظروف الإنتاج أو أي ظروف أخرى . كما يحدث الآن في السينما المصرية . فإن تلك الأفلام لا يتم تفرغها من عنواها الفكرى أو التعليمي فقط لكنها - أيضا - تنفذ في المقام الأول شرط وجودها الفني كعمل إبداعي . وتصبح شيئا آخر . ثم تفقد وظائفها النفسية في التأثير على جمهور المشاهدين .

وهي عاجز - إذن - من أن تثير فينا أي قدر من الشفقة أو الحرف ولا نستطيع أن نحاسر من خلالها حالة التطهير واستعادة التوازن . ونحن لا نمك أي قدر من الشفقة أو التعاطف مع شخصوا . بل نتابعهم في لحظة جردت عن شروط الفيلم وعلى مسافة من التبايد لا تتبع لنا ادل عاطفة أو تفسير ونفهم لسوقهم أو مشكلاتهم .

وحى يفتق أصحاب تلك الأشهرسة السينمائية أكبر عائد ربحي في دورة رأس المال فهم يمسكون بخناق المخرج . ثم يفرغونه من كبر من الأحداث الوهمية (حسة يندفون عليه بلا رقيب أو حساب جنساً أو عرباً في اللفظ والصورة . لكن أسطر تلك المنح المجانية على عقل ووجدان المشاهد . هي تلك الأحداث الغنية والمتخلقة . والتي تمجد أمام بصر المخرج التي تشبه إلى كرسية في قاعة العرض . وحسب أنفسه . مع ذلك الطوفان الكاسح من العنف والمجازر (دائرة الانتقام) (الذل) حب في زنازلة اللذات . أرواق يا دنيا ، الشيطان يخط ، ولا من شاف ولا من درى ، السخافة ، أسوار الدايغ . الخ) وغيرها من أفلام عهد السينمات السنوات الأولى من الثمانينات وإذا جاز لنا أن نصف تلك الأفلام الدلوية من العنف والجريمة بضعة عجيبة . فهي تجري بلا هدف أو نظام . وكما يكون الطوفان كاسماً بغير حكمة . فهي كذلك . أحداث بلا طيب وبغير ريب من الماكى والخالص والرفا الأمين فتفده يتزلق إلى مهوى الجريمة والعنف (حق لا يطير النحان - القول . . الخ) . وأعمال كهذه لا تحقق فحرجها أي قدر من ترفيع الفكر والمشاعر أو السلوك . وإلى يكون

ذلك ويظلمهم الجبر نراه قد سلك طريق البطل الشرير . وهذا الموضوع يستحق منا دراسة - كما أنها أفلام تنضيف لجزرات المتخرج الإنسانية أي شره اللهم دروساً حقة في الجريمة والدوران .

ونستطيع الآن أن نرصد للمائع الأساسية لتلك الأفلام على النحو الآتي .

١ - عتف مبالغ فيه . . ويخرج على المؤلف في تنفيذ مشاهد العنف (بروز الأفعال وإثبات السلم كما في فيلم أرواق يا دنيا وحب في الزنازلة) .

٢ - كل الصراعات التي تدور بين أطراف الفيلم تمحوسا في النهاية مجموعة من طلاقات الرصاص أو تصل سكين حاد (مرزوقة) ، القول ، لا من شاف ولا من درى) .

وهكذا يتخلص أصحاب السينمائي لإلهام السباق في الفيلم بتلك النهاية الفاجعة .

٣ - يتم تصفية كل الشخصيات الشريرة قبل أن يتاح لها الدفاع عن نفسها أو التحقق من مدى سطوها وكل هذه التصفيات القضائية تتم على نحو مروع .

٤ - جميع هذه الأفلام تدور في نطاق ما يمكن تسببه تجاوزاً بالعنف الاجتماعي الشكل فقط دون تعمق في أسباب الظاهرة بل إن بعض تلك الأفلام تحاول تغليف ذلك العنف بظهر حاد وسراويل حتى تبدو وكأنها من أفلام العنف السياسي . وفي هذه المنطقة بالذات علينا أن نقرر أن فكرة الإغواء التي يحاول من الفيلم اكتساب بعداً فكرياً أكثر ما يستحق ، ربما كان هو نفسه الذي يكشف لنا دون قصد ليس فقط سوية نية أصحاب الفيلم . بل براسطحية السيناريو .

فلا يكفى أن يقول أحد أبطال الفيلم شيئا حول الجثة الفاسدة أو قراخ الجمعية . لكن يصح الفيلم سياسياً .

٥ - جميع هذه الأفلام تتجاهل الواقع الاجتماعي في أغلب الأحوال . أو تفت صامتة في كل الأحوال . ثم هي تصف المالحش النسي الذي يفصل الخير من الشر حتى بات كل منها حلقاً بالأخر .

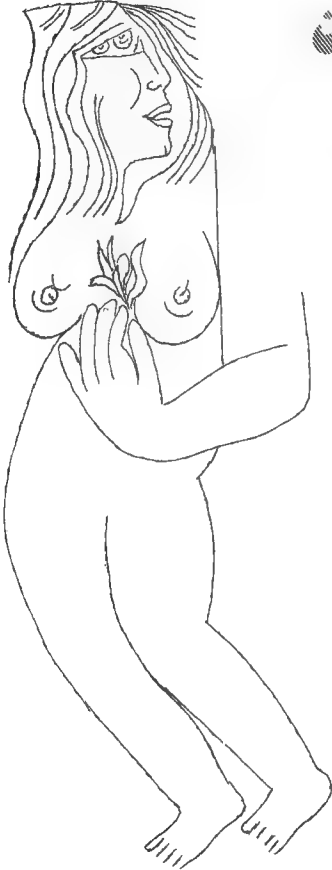
٦ - التركيز على لمح البطل السينمائي الفرد الذي يقود الصراع وحده عبر الفيلم . وهو بطل من نوعية عاصمة شديدة الظفر شديدة الخصومة .

ومن هنا لابد لنا أن نفرق جيداً بين نوع من الأفلام يكون فيه العنف والسلوك العدواني جزءاً أصيلاً من تسج الدراما السينمائية ، ونوعية أخرى من أسئلة السينما يكون العنف فيها مجرد هبة جمانية تمتع للمشاهد لكي يواصل جلوسه على كرسى المرعش السينمائي . حيث يكون العنف في الأولى صيحة تنبيه وتحذير بينما يكون في الثانية أروعة من التحذير .

ناريمن

شعر

عبد المقيم رمضان



وربما أجهلُ
أن البحر ناريمن
أن الأرض غيمة لها اسمها
وأن رسفها الأبيض كالاور
أن إبطها كتيسة ،
وخيمة ،
وأنه استراب حيناً همت
واستراب حيناً توقف الجعز
والحشائش الخضراء
والحنطة
عن صمودها
وأن شعرها النائم
ديارون
يحملون عن دمي صحيفة الأحزان
أن طيرها يطلع من أنسجة الفضاء
جاءلاً كالورق الأليف
مجهداً كساحل
أن الشجر الصاعد في الساقين
ليس شجر التارنج
ليس التوت
ليس الحرت الطائف في حدائق السماء
أما بسيطة كشارع أبيض
رطبة كلفه بيضاء
داخلية
مثل صباح الخير
داخلية مثل اسمها
أوربما
وداخلية مثل حروف جسمها



رفاعة الطهطاوى

هو الشيخ حسن المطار [١١٨٠ هـ - ١٢٥١ هـ - ١٧٦٦ - ١٨٣٥ م] ذلك الذى أوصله العلم إلى كرسى مشيخة الأزهر ، وأوصله استنارته إلى إدراك ما فى الحضارة الأوربية القادمة مع عليها الحملة الفرنسية من أسباب للفورة العلمية تتطلب من الأمة أن تنهض وترتقى ، سالكة سبيل التغيير واليقظة والتجديد .. وكما كان للشيخ المطار عند الطهطاوى - التلميذ - مكانة خاصة ، كان للتلميذ - الطهطاوى - مكان متميز عند الشيخ المطار ! .. بل لقد استمرت هذه التلمذة الفكرية حتى بعد أن أصبح الطهطاوى واحدا من الشيوخ فى الأزهر الشريف ، إذ كانا يشتركان فى مطالعة الكتب والغربية التى لا تتداولها أيدي الشيوخ ! ..

وبعد عامين من التدريس فى الأزهر [١٨٢٢ - ١٨٢٤ م] دخل الطهطاوى سلك الوظائف والمريضة واعظا وإماما فى الجيش .. فلما كانت سنة ١٨٢٦ م طلب محمد على باشا من شيخ الأزهر الشيخ حسن المطار ترشيح شيخ يتولى الإمامة الدينية لأكبر بعثات مصر العلمية المسافرة إلى باريس ، فترشح المطار لتلميذه رفاعة ، وأوصاه أن يكتب مشاهداته فى باريس ،

د. محمد عماره

فى ذلك العصر ، فى الفقه والنحو وفنون المعقول والمقول ! ..

وفى السادسة عشرة من عمره [١٨١٧ م ١٢٣٢ هـ] ركب النيل إلى القاهرة ، فى رحلة شاقة ، استغرقت أسبوعين ، ليكتشف بالأزهر الشريف ، وفيه ظهرت أمارات نجاته ، تلك النجاة التى أعانته على اقام التحصيل السريع ، فتخرج من الأزهر بعد ست سنوات - ١٨٢١ م - وانتقل من موقع الطلاب إلى مكان للمدرس فى نفس المعهد الجديد ! .. لقد تلمذ الطهطاوى ، بالأزهر ، على شيخ أجلاء كثيرين : الشيخ الفضال ، والشيخ حسن القوسى ، والشيخ البخارى ، والشيخ البنا ، والشيخ الدمهورى ، والشيخ محمد حيش ، والشيخ البيجورى ، والشيخ أحمد الدهوجى الخ .. الخ .. ثم أصبح واحدا من هؤلاء الشيوخ .. لكن أبرز شيوخه وأكثرهم تأثيرا على فكره وعقله كان

هو رفاعة بن بدوى بن على بن محمد بن على بن رافع .. يتصل نسبه ، لأبيه ، بالحسين بن على بن أبى طالب ، رضى الله عنهما .. ولأبيه بـ «الحزرج» - من الأنصار - ..

وكان مولده بمدينة «طهطا» ، بمحافظة «سوهاج» ، بصعيد مصر فى ١٥ أكتوبر سنة ١٨٠١ م (٧ جمادى الثانية سنة ١٢١٦ هـ) فى ذات اليوم الذى جلت فيه حلة بونابرت عن الديار المصرية ! ..

وبسبب الإصلاحات الاقتصادية التى انجزتها حكومة محمد على باشا [١٧٦٩ - ١٨٤٩ م] فقدت أسرة الطهطاوى امتيازات «الانترام» - شكل الاستغلال الإقطاعى الزراعى الذى ساد حتى ذلك التاريخ - الأمر الذى اضطر والده إلى التزوج عن طهطا سنة ١٨١٣ م ، عندما كان رفاعة فى الثانية عشرة من عمره ، فأقام بمصر قرى ، بالصعيد ، طالبا العيش لأسرته ، ومهتما ولولده السبيل لحفظ القرآن الكريم .. وعندما انتقل الوالد إلى جوار ربه عاد رفاعة إلى «طهطا» ليواصل نشأته فى كفالة بيت من بيوت العلم هو بيت أخواله - آل الأنصارى - .. حيث تعلم على علماء هذا البيت والمترن - التى كانت متداولة

ليقدم الأبناء أمته كتاباً في أدب الرحلات كما فعل من قبل ابن بطوطة وابن جبير ..

ومنذ إقلاع الباعرة بطلاب البعثة ، ومعهم رفاضة - من الاسكندرية في ٦ رمضان سنة ١٧٤١ هـ - ٢٤ إبريل سنة ١٨٢٦ م - شرع الشيخ في تعلم اللغة الفرنسية ، فأباً بذلك عن طموحه لما هو أكثر من إمامة البعثة في الصلاة وتعليمها أمور الدين ، وفي باريس واصل دراسة الفرنسية ، فانتفع من تخصصاته ، التي لم تتعد ٢٥٠ قرشاً ، أثمن الكتب والدروس ، مركزاً على إجابة القراءة والفهم ، كي يترجم إلى العربية التي كان يجيدها ، علوم الحضارة الأوربية التي تألفت في الفكر الفرنسي في ذلك التاريخ - وعندما لفت مبادرته هذه أنظار المشرفين على البعثة ، فكتبوا عنها إلى الحكومة المصرية قررت إضافته إلى أعضاء البعثة ، كمدارس ، فضلاً عن إمامته لها في أمور الدين ..

وبعد عشرين شهراً - في ٢٨ فبراير - أول مارس سنة ١٨٢٨ م - اجتاز الطهطاوي ، بنجاح ، أول امتحان ، وقرر أن يتخصص في الترجمة من الفرنسية إلى العربية ، بل وأتجز ترجم كتاب [مبادئ العلوم المدنية] وتفقيا لمصر وسورية ، وأرسلها للحكومة المصرية ليطلبها في مطبعة بولاق .. ومنذ ذلك التاريخ قرر رفاضة أن يفيض في حياة أمته بهذا العلم الذي لمعه الترجمون في العصر عباسي ، فهو يريد تجديد فكر الأمة وحياتها بإتاحة الفكر الحضاري الفرنسي لعقول أبنائها ، كما فتح الترجمون الأوائل نوافذ للعقل العربي الإسلامي على مختلف الحضارات .. لقد تتلمذ في باريس على علماء أجلاء ، منهم جومارة وسلفستري دي سامي ودكوسان دي برسفله .. الخ .. الخ .. وقرأ لأعلام بارزين ، من مثل : مونتسكيو وديان جاك روسو .. الخ .. الخ .. وترجم ، قبل أن يعود إلى مصر سنة ١٨٣١ م ١٢٤٧ هـ ، أكثر من اثني عشر نصاً فرنسياً ، ما بين رسالة ومقالة وكتاب ، كما ألف كتابه الفذ [تخليص الإبريز في تلخيص باريز] في صورة بحث اجتاز به الامتحان النهائي الذي عقد في ١٩ أكتوبر سنة ١٩٣٠ م ، وهو الكتاب الذي أراد به - كما قال أحد أساتذته - "أن يوظف أهل الإسلام ، ويدخل عندهم الرغبة في المعارف المفيدة ، ويولد عندهم حبة تعلم التمدن الأنرجي ، والترف في صنائع

المعيش .. ! .. أما هو فقد سأل الله في مقدمته "أن يوظف به من نوم الغفلة سائر أأم الإسلام ، من عرب وعجم ، إنه سميع جيب ، وقاصده لا يجيب ! " .. وبعد عودة الطهطاوي إلى مصر ، قدم إلى أساتذته الشيخ حسن العطار كتابه هذا ، فقرطه ، وقدمه إلى محمد علي باشا ، الذي أصعب به ، وأمر بقراءة نسخه المخطوطة في قصوره وسراياته ، وبعد طبعه وترجمته في التركية وزعت نسخة على الدواوين والوجوه والأعيان ، وترتبت مطالعته في المدارس المصرية ، فكان بداية الرياسة لذلك الجهد الفكري العملاق الذي أيقظ به الطهطاوي الأمة ، ونقلها به من العصور المظلمة إلى أحقاب عصرها الحديث ..

ومن خلال المناصب العديدة التي تولاها الطهطاوي ، وواسطة الأعمال الفكرية الكثيرة التي ترجمها أو أشرف على ترجمتها ، وكذلك المؤسسات التعليمية والمنابر الثقافية التي أنشأها أو أشرف عليها أو أسهم فيها ، من خلال كل هذه السبل والأدوات وسعت قدم الطهطاوي في النهضة الفكرية والتعليمية والتجديدية ، كرائد لأمة في العديد من الميادين ..

فيعد أن عمل مترجماً بمدرسة الطب واجهته مشكلة المصطلحات ، فنقب في تراثنا العلمي عنها حتى بعثها ، وعند اقتضاها كان يلجأ للعلماء ، ثم كان يستعير المصطلحات الفرنسية إذا لم تسعف العربية الفصحى ولا العامية ..

ثم كانت مدرسة الآلسن - التي قامت ، بناء على اقتراحه ، سنة ١٨٣٥ م ١٢٥١ هـ ، والتي أتمها وجامعة علي غرار ومدرسة اللغات الشرقية ؛ بإباريس ولتتبع بها أبناء الوطن ، ويستفيج بها من السخيل ، ولتغلب التغريب في بلاد أوروبا .. كانت هذه المدرسة مع وقلم الترجمة الذي أنشأه سنة ١٨٤٦ م التالفتان اللتان أطل منها العقل العربي على الحضارة الأوربية بعد عزلة استمرت عدة قرون .. !

وفي ميدان البحث الوطني والقومي كان الطهطاوي رائداً بما أبدع من أنشيد وطنية ، وما نظم من قصائد سجلت انتصارات الجيش الوطني ضد الأتراك والأوربيين .. ويأول متحف للاثار الوطنية ، اقترحه وأقامه ، ليلفت نظر الأمة إلى عبقها الحضاري ، وليجعل لآثارها دوراً في شحن أجيالها الحاضرة بالكبرياء

المشروع ، كي تنهض للبناء وتواجه التحديات ! ..

● وفي الصحافة ، تحول به [الوقائع المصرية] - راقلة الصحافة العربية - من نشرة تركية ركيكة تترجم للعربية ، إلى صحيفة عربية تترجم إلى التركية ، عنيا أشرف عليها سنة ١٨٤٢ م سنة ١٢٥٧ هـ .. كما أشرف على مجلة [روضة المدارس] التي صدرت سنة ١٨٧٠ م سنة ١٢٨٧ هـ فجعل أسرة تحريرها شبه ما تكون بالجميع العلمي الذي ضم أبرز العلماء في مختلف التخصصات .. هذا إلى [المجلة العسكرية] التي أصدرها بالعربية والفرنسية ، كدرية متخصصة للمعركين .. !

● وفي ميدان وصنع الرجال؛ دعي الطهطاوي تكوين أجيال ثلاث ، تعلموا منه ، ثم عملوا معه ، وقدموا للحركة الفكرية ، بواسطة مطبعة بولاق كنوزاً فكرية بلغ عدد كتبها أكثر من ألفي كتاب ، خلال أربعين عاماً فقط .. على حين لم تقدم مطابع الإمبراطورية العثمانية ، خلال قرن من الزمان - ١٧٦٨ - ١٨٣٠ م - سوى أربعين كتاباً ، أغلبها مشحونة وخرافات ! ..

● وفي التأليف انعطف الطهطاوي إلى ميادين كانت غريبة على المثقف والمفكر التقليدي يومئذ ، فكتب عن التمدن في الميادين العلمية ، زراعية وصناعية .. الخ .. الخ .. وفي التاريخ انتقل من لخط الحويلات ، إلى التاريخ لحضارة الأمة في تراثها بغيرها من الأمم والحضارات ، وكذلك فعل عندما كتب مؤرخاً للإسلام ودولته ورسوله عليه الصلاة والسلام .. !

إذاً فلما أن طهطاوي قد ترجم من الترسيل والجغرافيا ، في الطب ، والعلوم ، والقانون ، والهندسة ، وأيضاً في الأدب والشعر .. كما ألف في فنون شتى ، واتسمت مؤلفاته بالطابع الموسوعي ، وتجلت فيه حبه عميقه من الترويج عن الفارز بالملمع والتشجيع والاستعدادات .. وإذا فلما أن مؤلفاته ومترجماته قد تعدت الستة والعشرين ، وأن بعضها قد اشتمل على عدة مجلدات ، أدركنا حجم التأثير الريادي الذي أحدثه الرجل في هذا الميدان .

وبزيد من قيمة الطهطاوي ويؤكد عظمته التنبيه إلى أن الطريق الذي سلكه إلى النهضة والتجديد لم يكن ممهداً ، بل لقد

حفل بالعديد من العقيات ، ولقيت الرجل عليه عن ومصاعب كانت كلفة بيعت اليأس في نفسه من الإصلاح ! ..

ولقد عاصر الطهطاوى أربعة من حكام مصر الحديثة : محمد على باشا [١٧٦٩ - ١٨٤٩ م] وإبراهيم باشا [١٨٤٨ - ١٨٤٩ م] وعباس باشا الأول [١٨١٣ - ١٨٥٤ م] وسعيد باشا [١٨٢٢ - ١٨٦٣ م] وإسماعيل باشا [١٨٣٠ - ١٨٩٥] .. ورغم ملاحظاته الإنشائية لبعض التطبيقات في تجربة محمد على الإصلاحية إلا أن عهد محمد على ، بما شهد من تحولات عظيمة انتقلت بمصر من العصور المظلمة إلى العصر الحديث ، قد اتاح كل الفرص كي يحقق الطهطاوى الكثير مما في عقله وقلبه من طموح .. ولم يختلف الأمر في الشهور التي تسوّل الحكم فيها إبراهيم باشا .. لكن الأمر قد اختلف بعد تولّى عباس باشا الأول خديوية مصر في ٢٤ نوفمبر سنة ١٨٤٨ م (٢٧ ذى الحجة سنة ١٢٦٤ هـ) فقد كان عباس حفيذاً لحمد على ، وليس ابنه لا مثل سعيد .. لكنه كان أكبر سناً من سعيد ، فسبقه إلى منصب الخديوية ، الأمر الذي كان موضع معارضة من كثيرين من رجال الدولة الذين عضلوا مع محمد على .. وكان عباس نفسوراً من الانفتاح على الحضارة الأوربية ، ومن ثم مجاباً لتيج الرجال الذين تروا وصلوا في إطار هذا الانفتاح .. ثم إنه قد تسوّى السلطة في مرحلة الانكماش ، إن لم تكن التصفية ، لكثير من جوانب تجربة محمد على الإصلاحية ، ومن ثم فلقد كان تولّيه السلطة إيذاناً بموقف عدائي من كثير من الكوادر الذين ظلوا أركاناً للاستمرارية والإصلاح فيها تقدم حكمه من عقود .. وهكذا بدأت متاعب الطهطاوى مع النظام الجديد ! .. لقد أفضى عباس مدرسة الأسس ، وفضل الصفح ، وخفف حجم المدارس والبيئات العلمية .. فما كان من الطهطاوى إلا أن أعاد طبع كتابه [تلخيص الإبريز في تلخيص برايز] ١٩ .. كموقف ضد هذا التحول الرجعي الذي يقوده عباس ، وعندما غضب عباس على الطهطاوى أزاله من مكانه البارز في جهاز الدولة ، وجرده من مناصبه ، ونفاه إلى السودان في صورة ناظر مدرسة ابتدائية ومعه كوكبة من أبرز علماء مصر ، تقواهم الآخرون ، في صورة مدرسين في هذه المدرسة الابتدائية ١٩ ففضى رفاعة في منفا أربع سنوات [١٨٥٠ - ١٨٥٤ م] غالب



رفاعة الطهطاوى

فيها عوامل اليأس والحصول والإحباط .. لقد حاول الحرب من المنفى ، فلما عز عليه ذلك تغلب على صليبات واقعه بما قدم لأبناء السودان من خدمات تعليمية ، وبما كف عليه من المطالبة ، وبالمعسل القذ ، والوحش ، الذي ترجمه وهو [مفارسات تملك] تلك الرواية الرمزية التي ألفها القس الفرنسي وفنون [Fenelon] بقصد تقويم الحاكم والنصح للأمر .. وفى المنفى تفجرت شاعرية الطهطاوى ، فتوجه بالقصيدة إلى أولى الأمر حيناً ، وإلى الرسول ، صل الله عليه وسلم ، حيناً آخر ، لكنه عدل عن إرسال ما نظم إلى الحاكم ، بل لقد جادت قصيدته التي توجه بها إليهم من نفس البحر وعلى نفس القافية التي نظمت عليه وعليها القصيدة الشهيرة التي مطلعها :

لقد أسمعت إذ ناديت حيا
ولكن لا حميلة لمن

تنادى ١٩ .. وعندما تولى الخديوي عباس ، مقتولا ، وخلفه سعيد باشا في ١٤ يوليوسنة ١٩٥٥ م أعاد الرجال الذين نفاهم عباس ، فرجع رفاعة إلى القاهرة ، ليعاود نشاطه ، لكن دون كامل طاقاته .. لقد تسوّى عددا من الوظائف ، فانتقل من وظيفة عضو وترجم مع مجلس المحافظة إلى ناظر المكتاب ، إلى ناظر ثان المدرسة الحربية ، وناظر لمدرسة الهندسة الملكية والعمارة ، وفتنيت مصلحة الأبنية .. ومن أهم إنجازاته في تلك الفترة مشروعه لإحياء التراث العربى الإسلامى ..

لكن السلطة عادت فتنترت له ، بل وفصلته من الخدمة في ٧ مارس سنة

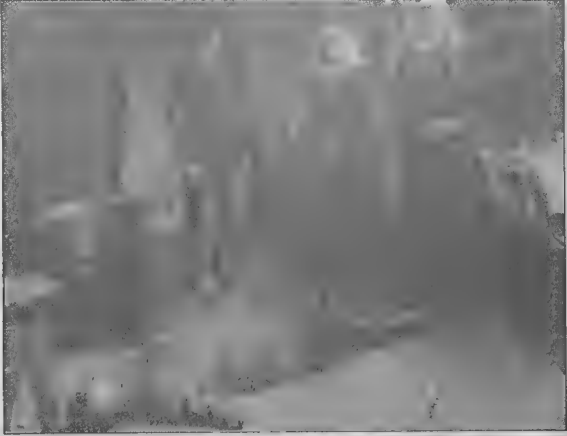
١٩٦١ م ١٩ .. وظل الرجل عاطلا عن العمل لأكثر من سلعين حتى رحل عهد الخديوي سعيد ، وجاء عهد الخديوي إسماعيل سنة ١٨٦٣ م فانفتحت الأبواب واسعة أمام الطهطاوى ، في ظل حكم حاكم أراد مواصلة تجربة محمد على ، كي يواصل تحقيق مشروعاته الفكرية والتعليمية التي بدأها منذ سنوات .. لقد شغل وظيفة وفوسيون - ديوان المدارس - التى كان بمثابة وزارة التربية والتعليم رؤس مجلس المكاتب الأهلية .. وأنشأ قلم الترجمة ، وأصبح ناظرا له ، وأنجز ترجمة القانون المدن والقانون التجارى .. رؤس تحرير مجلة [روضة المدارس] .. وتأكدت فكره للحركة الفكرية بمؤلفاته التي ألفها في تلك الفترة ، والتي مثلت نفسه الفكرى ، وفي مقدمتها كتابه [مناهج الألباب] الذى خصصه لمعالجة قضية [التمدن] ، وأودع فيه فكره الاجتماعى .. [الرشد الأمين فى التربية] ، والوطنية ، والمدنية .. ومشروعه الطموح لكتابة تاريخ الحضارات وتفاعلت معها ، وهو المشروع الذى أنجز منه قسمين ، أولهما في التاريخ القديم - ثانياً ترويق الجليل في أخبار مصر وترويق بنى [إسماعيل] - ، وثانيهما في سيرة الرسول ، عليه الصلاة والسلام ، وتاريخ الدولة الإسلامية الأولى - [حياة الإيجاز في سيرة ساكن الحجاز] ..

ولكن الأجل لم يمهل رفاعة الطهطاوى حتى يكمل مشروعه الطموح ، ويحقق كل أمانيه ، فاختاره ربه إلى جواره يوم الثلاثاء ٢٧ ربيع الثانى سنة ١٢٩٠ هـ ٢٧ مايو سنة ١٨٧٣ م ، عن الثين وسبعين عاما ، حقق فيها لمرحله وخاصة وللعبوة والإسلام عامة فتوحا مينة في ميادين الفكر والتربية والتعليم ، جعلت منه الرائد العملاق الذى لم يكذب أهله في كل هذه الميادين ! ..

لقد أراد إيقاظ العرب والمسلمين من غفلة العصور المظلمة .. وحقق الكثير مما أراد .. حتى لقد أصبح الأب الشرعى لحركة اليقظة والإحياء التى أدخلت أمنا إلى عصرها الحديث .. وصنق أمير الشعراء أحمد شوقى عندما خاطب ابنه على فهمى رفاعة ، قائلا :

يا بن من أيقظت مصرا معارفه
أبوكم كان لأبنياء البلاد

أيا ١٩ ..



الأدب في السينيما في مهرجان برلين السينيمائي الدولي

الحروب نحو الشمال

هذا فيلم « الحروب نحو الشمال » - عرض في المسابقة الرسمية للمهرجان كإنتاج مشترك بين ألمانيا الغربية وفرنسا للمخرجة الفنلندية إنجيما أنتستروم عن رواية للكاتب الألماني كلاوس مان - وهو ابن الأديب المشهور توماس مان - وهو كاتب مسرحي وشاعر ودوائي - حرب من فظائع الاشتراكية الوطنية

نوزي طيمان

يظل الأدب مصدرا غنيا لكثير من الأعمال السينمائية . . تتعدى الشاشة القضية في عهدها الصامت ثم الناطق . بروائع الأدب الكلاسيكية ، يقدمها فنانون السينيما بوسائل إبداعهم الفنية وكل برؤيته . . في تفهم متعمق لروح النص الأدبي أوفى تصرف حسب مقتضيات الوسيط الفني الجديد . قد تستشعر روح العمل الأدبي في فيلم . . وقد تجد مخرجا لا يحل محل النص الأدبي بامانة وحرص ، وفي مهرجان برلين السينمائي الدولي الأخير وهو السادس والثلاثون - كانت هناك أفلام عديدة عن أعمال أدبية ، بعضها حافظ على روح العمل الأدبي وبعضها الآخر لم يكن له هذا الحرص . وتعرض هنا التملّج في للمهرجان .

(النازية) في ألمانيا ليستقر في باريس منذ عام ١٩٣٣ حيث كتب روايات عديدة تندد بالأوضاع في وطنه تحت حكم هتلر كان أولها رواية « الهروب نحو الشمال » التي نشرت بالإنجليزية تحت عنوان « رحلة نحو الحرية » وكذا ، « هروب إلى الحياة » - وصدرت طبعاً منها في استرلاند بولندا - وأصدر بعدها رواية « البركان » تناول فيها حياة الألمان في المنفى ، ثم « مفيتو » التي أخرج عنها المنحرج للجرى المعروف استغان زايفر فيلماً فاز بالأسكار وجائزة أحسن أخراج في مهرجان كان - ثم أصدر ترجمة ذاتية له تحت عنوان نقطة التحول - وخلال الحرب حارب في صفوف الحلفاء في شمال إفريقيا وإيطاليا كمجنّد في الجيش الأمريكي - وانتهت حياته بالانتحار في مايو ١٩٤٩ في مدينة كان بفرنسا .

وأتى المخرجة الفنلندية بعد ٣٦ سنة من وفاة الكاتب لتحول روايته إلى سيناريو تقوم بإخراجها . وهي من مواليد فنلندا عام ١٩٤١ ، درست علم النفس والطب والأدب في هلسنكي وهامبورج وميونخ ، وتالت للاختصاص في بحث عن الصورة عند بعض الأدباء الألمان ، ثم درست باكاوية الفيلم والتلفزيون في ميونيخ ونشرت دراسات عن السينما والأدب في الدوريات السويدية والفنلندية ، وشاركت في تحرير مجلة النقد السينمائي - وبدأت الأخراج السينمائي منذ عام ١٩٧٠ - طريق الهروب نحو مارشيليا ١٩٧٧ ، عن رواية للأديبة الألمانية (الشرقية) المعروفة آنا زيجرز « عبور » ، والحب الأخير عام ١٩٧٩ ، ولد نال كل منها جوائز محلية وعالمية .

يجمع فيلما الأخير « الهروب نحو الشمال » بين معاناة الحياة في المنفى - موضوع كلاوس مان الأخير - وبين جنون الحب بملسات خاصة من المخرجة ورؤيتها - ويقدم قصة يوانا - التي تنضم للمقاومة ضد النظام الفاشي في بلدها وتقرر عام ١٩٣٣ أن تلحق برفاقها في المقاومة الذين أرتحلوا إلى باريس ليعملوا على تنظيم حركتهم . . . والسفر أسهل لها إلى فنلندا ومنها إلى فرنسا . . . وفي الشمال تلتقي بصديق قديم كان يتردد أحياناً على ألمانيا ليجتمع بينهما أفكار مشتركة تناهض الحكم الفاشي ، كما أنه رغم ثرائه كأحد ملاك الأراضي يكره رفض هذا الدور الذي فرضته عليه أسرته . . . فهو يسود كفتان يريد الانطلاق بلا قيود . . . تستثمر الفتاة هنا حريتها . . . فهي بعيدة عن عيون الجستابو . . . تقول للصديق كل لحظة في ألمانيا هي لحظة خطر . . . ترتب لخطر الموت . . . حياتها في ألمانيا كانت كلها شك وكت أشك في كل شيء حتى « أمي » . . . إنها تحب بلدها . . . ومن هنا مشاركتهما في المقاومة . التضال من أجل حريته وحياة كثيرة بلا خوف لمواطنيه . . . في الحرية والمنفى الاختيار . . . تستمر أنها تحب وطنها أكثر . . . في ممانته إلى قيوده . . . كل ألمال الآن

أن ستأنف مشروع رحلتها إلى باريس لتضخم إلى رفاقها ومن بينهم صديق عزيز هو لها بمثابة الحبيب والأستاذ كان يربط بينهما الحب والفكر والمهلف المشترك . .

يأخذها الصديق الفنلندي الثرى في رحلة إلى الشاطئ يشكو لها حياته الرتيبة وسط هذه الطبيعة الباردة : الشتاء هنا قاس طويل . لا أقبل شيئاً . . . إلا القراءة أحياناً لم أقرأ إلا القليل من الأدب الألماني . . . قرأت كثيراً من الأدب الفرنسي ١١ ثم صرنا راسبو . . . ينجدب إليها . . . يجد فيها خلاصاً من رتيبة الحياة . . . يفتح لها صدره . . . كماوس طفراته تجسده لنا الكاميرا . . . طقولة غير سعيدة . والده كان يضرب أمه . يضربها بالسياط . وتبين أن يموت والدني . . . هل تخافين الموت ؟ . . . كنت استيقظ وأنا طفل في منتصف الليل أصرخ . . . كان للموت وجه يملحن في في الظلام . . . ما هو الموت ؟ ما هي الحياة . . . هل هو حقيقة ؟ هل تستحق الحياة أن تكافح من أجلها ؟ . . . هكذا تلتقي أو تتصادم فلسفتا حياتين . . . فتاة تعيش من أجل قضية . . . قضية تحرير بلادها من طغيان الفاشية ، ورجل تتوقع في ذاته ، ولا يجد للحياة معنى . . . هروب للشمال . . . وهروب إلى الدائل . . . ووسط الطبيعة الصامتة التي تركز عليها الكاميرا في بطة شديد حتى ناعيشها كشياً يعيشها البطان . . . هروب إلى اللذة الحسية نسياناً لما حولها من مشاكل . . . لكن الواقع اللؤلؤ يتابعها . . . يلعبان لدار حرمين . . . جريدة الأخبار تقدم خطايا لجوليز . . . ألم جامهر محتشة . . . تعود يوانا إلى الواقع لقد استغرقها الحب والملافة الحسية . . . والطبيعة الجميلة الصامتة عند المحيط التجسد الشمالي . . . ثم تفاجأ - تصدم - ذات يوم بريقة من باريس . . . صديقها - حبيبها - الناضل - قد أختطف . . . تمكن منه عملاء الجستابو . . . في لحظة مكثفة تراجع حياتها نفسها . ما الحياة ! ما الموت ؟ ما الحب ؟ جراح ووجعها لا يمكن أن تنمل . . . مشاورها تريد . المسألة تتسع بينها وبين صديقها . عليها أن تتخذ القرار . قرار حاسم . تريد أن ترحل . لن أعود . .

بصمات الأدب كلاوس مان واضحة في المواقف الفكرية والنشائية حول القضايا الفلسفية : ما جدوى الحياة ، والتضحية من أجل المبادئ . . . عن الموت الذي يسيطر بظلاله على الحياة ويأبى في أي لحظة . .

بصمات المخرجة واضحة في تعميدها لحركة الكاميرا مع الطبيعة الفسحة . . تلف عندها ساكنة تدعونها إلى التأسل . . ولكنها تبتالغ في مشاهد الجس . . بعضها جاء بلا ضرورة درامية . اختيارها موقف للملطة « كاترينا » ثالباع ، في دور « يوانا » تعبيراً وجهها التي تشف عن مشاورها الدفينة وصراسماتها الدائنية . .

جنون

إذا كان هناك ترابط بين العمل الأدبي والمعمل السينمائي في فيلم « الهروب نحو الشمال » بأن الفيلم الوثائقي يقدم رؤية غير مترابطة لعمل

أوديسا موسيقار شاب

ونتختم حديثنا بفيلم وأوديسا موسيقار
شاب» القادم من جيورجيا... بيئة وطبيعة
و هنا .. إن هذا الألبم من جمهوريات الاتحاد
السوفيتي يبرز فيه وأدبه الإقليميين المتميزين
الحاصنين .. ما يثير اهتمامنا في المهرجانات
الدولية .. «رحلة موسيقار شاب» - للمخرج
جيورجي شينجيليا عن رواية «الرباع الضائعة»
للكتاب أوتار نيشيني .. الدقائق الأولى في
الفيلم تسير متباطئة .. كذلك تنتشر فيها جوا
خاصا .. يملكه .. قراء الأدب الروس ..
مؤلف موسيقى شاب يأتي إلى إحدى قرى
جيورجيا عام ١٩٠٨ بعد هزيمة ثورة ١٩٠٥
- ١٩٠٧ وما تبعها من أوهاب وحلف ونجس
الويليس القيصري على حياة الناس الضائعة
والأشباح في كل إنسان .. وهذا الجو الرمادي
يأتي ليكون مؤلف موسيقى شاب ليجمع الأغاني
والأحان الشعبية من أفواه الفلاحين ومن القرى
ومعه خطاب توصية إلى طبيب القرية ..
ويطفي بالضباب السابق تنكوشا الذي يعلم
بالتغيير والشوكة .. يرى في ليكو شيرا جهته
الثورة .. ويرى أن الخريطة التي يجعلها مواقع
تسجيل التراث للموسيقى .. هي مراكز الثورة
القادمة .. يعطى فيلمه وطموحه للموسيقار
الشاب .. في حين أن الموسيقار
الشاب في براده لا يتدخل في أمور السياسة ..
لكنه يجد نفسه منها متأثر ضد الحكم .. لهذه
هي الخريطة التي يؤمته واتصاله ..
وهنا نجد تنكوشا القصة لإشباع رغبتة في
البطولة .. يدعي أنه صاحب الخريطة .. وأنه
يعمل للثورة .. ويعمل في ذلك إيماناً داخلياً وإن
ليكا سيمدل مثل الثورة من بعده .. وهو
الزعيم الذي يجب أن يصفان للمستقبل ..
يرضخ أن يكون الشهية .. حلم التغيير
الحلح .. والثورة التي تظلم جنبنا ..

تجسد المخرج جيورجي شينجيليا جو
النابج والبيئة بعملية فنية صادقة .. والطريف
أن شقيقه الدار كان له فيلم في باتوراما دول
البحر الأسود وأجلبال الرضاء .. وإن والده
تكولا كان له فيلم يقدم برونو لعام ١٩٣٣
برنامج السينا الشابة .. وإن والدته تاشو
فانتاناجي (١٩٠٤ - ١٩٨٣) كانت من أبرز
عائلات الشاشة .. في جيورجيا ..

عملية برلين

وعملية برلين... فيلم آخر أثار
التعجب .. مأخوذ عن رواية للكاتب الياباني
جونشيرو تاتيزاكي .. انتاج إيطالي .. الماني
فسر مشترك .. للمخرجة الإيطالية
المعروفة ولينا كافاني - أعدت السيناريو عن
كتاب الياباني مع روبرتا ماتزوني .. عرفنا لينا
كافاني .. بأفلامها المثيرة مثل «حارس الليل»
و«الجلد» .. لكن كيف تقدم هنا عملاً أدبياً
يابانياً .. أو كيف تلتقي الثقافتان الأوروبية
واليابانية في رؤية درامية - سينمائية ؟

.. الفيلم عن علاقة ثلاثية غريبة .. بين
زوجة دبلوماسي ألماني في برلين عام ١٩٣٨ - أي
في زمن النازية - وبين ابنة سفير اليابان ..
بدأت في فصل دراسة حرة للرسم .. لويون
زوجة الدبلوماسي التي كانت تعيش في ملل بين
الحفلات ولعب التنس يجلبها جبال وسحر الفتاة
اليابانية متشوقة .. تدعوها لينها بحجة أن
ترسمها كموديل .. تقوم بينهما علاقة شاذة
رغم أن الزوجة تعلم أن الفتاة اليابانية على
حالة مدمر الرسم .. الضالعات التي كانت
تم في الخفاء يعلم بها الزوج .. فإذا به هو
الأخر يقع فريسة اليابانية .. في مشاهد عديدة
تقدم المخرجة ليانكا كافاني العلاقة الثلاثية
الزوج والعشيقة اليابانية والزوجة مما ..
سيطرت الفتاة اليابانية عليها سيطرة كاملة ..
حتى كانت هي التي تحدد من تفتار .. وما أن
الأحداث تدور في عهد النازي فليست هناك
أسرار .. فضيحة دبلوماسية تحدثت عنها
الصحافة .. وتقسم الفتاة الموقف .. شراب
سام كان مفروضاً أن يقتل الثلاثة .. لكن
الزوجة تمسح ثروى قصتها كما بد لنا في أول
الفيلم وفي نهايته لكاتب .. ويلقى النساوي
التعجب على الكاتب ..

يمكن أن نقول أنه سيكودراما تتناول علاقة
خاصة ثلاثية معقدة .. وقد ترطب مع العلاقات
السياسية التي كانت قائمة في تلك الفترة بين
المنايا النازية واليابان العسكرية وقد يثير تحريجات
المبالغة في مشاهد الجنس وخاصة الثلاثية التي
دعت إلى غضب واستهجان أغلب الجمهور بعد
«العرض» .. قد تدعوها لتأشقة الفراق بين فيلم
السيكودراما والبيرون التجاري .. وإن لم يسطر
الفيلم إلى حفيف البيرون لكنه لم يرتفع لمستوى
الفن الرفيع في نفس هذا المجال كما نجد في أفلام
المخرج الياباني تاجيما ميتشي ..

أدب كلاسيكي قديم يحاول أن يعطي له الصفة
العصرية ذلك هو فيلم «ماتيا» أو «جنون»
للمخرج جورج باتوسبولوس الذي قام -
أيضاً - بالتصوير والمونتاج .. الذي يحاول أن
يقدم عمل المؤلف المسرحي الإغريقي
«بوريليز» ٤٠٠ قبل الميلاد - عن المرأة التي
خرجت عن طبيعتها الأنثوية - المثالية وتزوجت
لتنقسم لطبقتين من أقسام الأرواح
التكنوقراطيين .. الأسطورة الإغريقية في إطار
حديث ليس عملاً جديداً نجد له نجاح عديدة في
المسرح الحديث .. ولكن خرج الفاعل من
القرن العشرين - اليونان لا يفتنما بأي حال !

نحن هنا ذات يوم صيفي حار .. البشر
والحيوانات تعان من شدة الحرارة .. «زوي»
- البطلة - امرأة من الثلاثين من عمرها متزوجة
ولها طفلان تعمل كمنسلة عن الرباع في شركة
كومبيوتر دولية .. تراه سعيدة وهي تسير في
الحديقة العامة يائساً .. فقد سمعت لثوباً أنها
أختبرت لدراسة متخصصة في أمريكا .. أثناء
سيرها بالحديقة تقدم لنا بعض مشاهد جنسية في
الحديقة - بلا داعي .. أول مل للمخرج وجد لها
داعياً .. والمخرج المؤلف الحديث يصف هذه
المرأة الشابة بأنها امرأة عملياً - اقتداسها على
الأرض لم تلتفتها تلك الأمور الغريبة عن تلك
القوى البدائية الموحشة التي قد تتغلغل في النفس
من غير تحذير أو إنذار مسبق .. ولم تتصور نتائج
أما تستغلض ضحية لهذه القوى .. هذا ما
يقوله المخرج المؤلف وما لم تفهمه نحن
كالمشاهدين .. إذ نرى تلك المرأة في جالسة
في الحديقة العامة .. وحولها أطفال أبرياء
يسألونها .. ولا تعرف هل هي أم لا أحدهم أم
لا .. لم نجدها - نلاحظ - كما يلاحظ الأطفال
حولها - (بيروغون) ما حدث لها من تغير
مفاجيء .. فهي تنقلب إلى متوحشة ..
كحيوان شارد .. مثل حيوانات الحديقة على
قرب منها .. يعتبر الذعر يروا الحديقة ..
ويصل البوليس الذي يعطدها كما تصطاد
الحيوانات الموحشة .. يحاول الزوج أن يتدخل
لإنقاذها ويصده من وحشيتها الفجائية ..

لماذا تحولت المرأة الشابة التي تعمل في
الكومبيوتر إلى متوحشة ؟ هل هذا صلة بعملها
في الكومبيوتر .. هل هي ثورة على الرجال
التكنوقراطيين تقصيرا للحكامة الإغريقية !
كيف ؟ لماذا ؟

الفيلم عرض في مهرجان تسالونيك اليوناني
وخرج بلا جائزة ولا تقدير .. وقبلة مهرجان
برلين .. وسماه المخرج للمهرجان غاشيا على
مواطينه الذين لم يقدروا فيلمه .. لعله كان
يعزى نفسه .. لا كرامة لنبي في وطنه ..
صدم عندما لم يجد تقديراً في المهرجان رغم
بلاذه .. نحن من الفيلم ونحن نتساءل في
تعجب .. ماذا أثار الفيلم أن يقول .. كما
كان لنا حق أن نتساءل كيف قبل الفيلم في
الأسبقة الرسمية للمهرجان !

ذلك كلما غيبل البعض أنها يمكن أن تصحو
صحرة الموت حتى بهالوا عليها ضرباً وتلطيا كى
لا تقوم لها قائمة والأمثلة على ذلك كثيرة . .
كثيرة وأبرز هذه الأمثلة :

١ - قصة الجيى الأخيرة :

لم يكن رأفت الهوى وهو يقدم فيلمه الأخير
و للبح قصة أخيرة و يتوقع أن يفوقه هذا الفيلم
إلى محكمة الآداب ، كانت أسوأ توقعاته أن
يصرف الجمهور عن فيلمه لأنه لا يمتري على
الحدوة التقليدية التى ترى عليها وجدان هذا
الجمهور من خلال ميلودرامات فريد الأطرش
ويوسف وهبى ، كما كان يمكن أن يتوقع أن
يواجه بعض النقاد لتزحل إيقاع بعض أجزاء هذا
الفيلم أو لاختلافهم منه فى وجهة النظر التى
يعامل الفيلم أن يطرحها . . أما أن تستدعيه
نبابة الآداب هو وبطل الفيلم يحيى القصرالى
وعمالى زاهد ومنتهج حسين القفل لتشهري
وجوههم المادة (١٣٧) من قانون العقوبات
التي تقضي و بالحبس مدة لا تزيد على سنتين أو
بغرامة لا تتجاوز مائتى جنيه من صنع أو استورد أو
صور . . أو عرض بقصد الاستغلال . . صورا
أو أفلاماً أو غيرها مما يتطوى على أمور مخلة
بالآداب العامة . . وهذه المادة تقابل مواد مماثلة
فى قوانين بعض الدول مثل الحبشة (م/٦٠٩)
وتشيكو سلوفاكيا (م/٢٠٥) ويقتصد بها فى
المعوم تلك الصور أو الأفلام التى تطوى على
أفعال جنسية تقصد الأخلاق خصوصاً أخلاق
الصغار ، ويذهب أحد فقهاء القانون وهو د.
عمود مصطفى فى كتابه و مخدج لقانون
العقوبات و إلى مثل هذا الرأى (ص ١٥٠ -
١٥١) .

ومكذما أصبح الفنان المصرى يعامل معاملة
الفرادين والبنات لأنه ارتكب جريمة نكراء الا
وهى جريمة عسل فيلم سينمائى أجازته
السلطات الرقابية المشوكة ، ورشحته أجهزة
الدولة الرسمية لتمثيل مصر فى عدة مهرجانات
دولية لكن ورة الساتور مكارفى فى مصر الذين
أقاموا الدنيا وأقعدوا مطالين بأعدام كتاب
و الفتوحات الملكية و للإمام يحيى الدين بن عربى
وأعدام واحدة من أهم ذخائر التراث العربى
وهى و ألف ليلة وليلة و رفضوا أن يكون هناك
فى مستوى فيلم و للبح قصة أخيرة و وحركوا
ضد سلطات الضغط وأعادوا إلى الأذهان صورة
من صور محاكم التعذيب رغم أن ذات القانون
الذى حولوا بمقتضاه رأفت الهوى ورسالاته إلى
الجهات القضائية تنص فى مادته رقم (١٨) على
أنه و لا جريمة إذا وقع الفعل استعمالاً لحق مقرر
بمقتضى القانون ، أو قياماً بواجب يفرضه
القانون ، أو استعمالاً لسلطة يتولها . . والمهم
استعمل حقه المقرر بمقتضى القانون وقام بواجبه
الذى يفرضه عليه القانون كمخرج سينمائى
وصنع فيلماً جيد المستوى فكرياً وفنياً . . ولكن
هل يرضى ورة مكارفى !!



هانى الطحاوى

أن كل هذه الأوصاف تماثل وصفنا لشخصيت
بأنه كان عطياً أو فظيحاً فلا هذا الوصف يمكن أن
يزيد من قدره ولا ذاك يمكن أن ينقص منه . .
لأنه فى كل الأحوال ميت ولا يشعر بكل هذا .
كذلك الحال بالنسبة للسبينا المصرية التى لفظت
أفانها الأخيرة منذ بداية السبعينيات ، ورغم

يقول المثل الشعبى للمصرى : « الضرب فى
الميت . . حرام » وألميت فى هذا المقام هو السبينا
المصرية التى احتار نقادها ومؤرخوها فى
وصفها ، فمنهم من وصفها بالتحلف العقل ،
ومنهم من وصفها بالبلاهة ، والبعض الثالث
وصفها بالتزحل الفنى والفكرى ، وحقيقة الأمر

نجداء فتحى



وتتبع لهذا الموقف التمت اضطراب المهني للاعتصام بمقر نقابة السينمائيين ، وكما هي العادة ، تحركت الأجهزة المسؤولة وعقد اجتماع موسع مع أمين مساعد الحزب د. د. حليم الحليدي بحضور وزير الثقافة ونقيب السينمائيين وتوقفت القضية بكل جوانبها ، وأوضح الفنانون للمسؤولين أن الفنان المصري يتعرض لمحاولات متعددة لتطليخ سمعته وتشويه صورته أمام الرأي العام المصري والعربي ، ورغم أن الاجتماع انتهى إلى توصيات مرفوعة للمسئولين ، ورغم الجهود الكبيرة التي بذلها وزير الثقافة د. أحمد مكي ونقيب السينمائيين سعد الدين وهي في توضيح الجوانب الفنية للثأب العام والتي من شأنها أن تجعل هذه القضية كأن لا تكن إلا أن التحقيق وحتى ساعة كتابة هذا المقال لا يزال مستمرا . (١١١) .

البرء الطيب :

القضية الثانية التي تعجزت منذ أسابيع قليلة ولم تحسم بعد هي قضية فيلم « البرء » الذي أخرجه عاطف الطيب من تأليف محمد حامد ، وطرفا لخلاف في هذه القضية أخيرا ما مؤلف الفيلم ونشره في جانب ، ومنتهجه صفوت غطاس في الجانب الآخر .

والفيلم لم يتعرض بعد عرضاً عاماً ، ولكن حتى يستطيع المشاهد أن يلم بأبعاد الخلاف أجدني مضطراً إلى ذكر الخطوط العريضة لقصة الفيلم رغم أن ألف ضد أي محاولة لتخليص الفيلم السينمائي إلا مثل هذه الشهادة في رأيي تحول الفيلم إلى خلوقة مشوهة ، ولكن الضرورات - أحياناً - تبيح للموظفات .

الفيلم يقدم عمليات التآمر النفسي وفصيل المخ الذي يتعرض لما الشاب الرفي السبيل والأمني عند التصالح كجندى يفسق الأمن المركزي حيث يصور له قاتله أن عمليات الفصح التي يعدها الفيلم هي إثمها هي لمواجهة أعداء الوطن ، وأن هؤلاء المعتقلين السياسيون ليسوا إلا هؤلاء الأعداء الذين يجب مساومتهم ، فيصدق هذا الجندى ملاحاً أنه قبل أن يكون هذه الفرية حتى يكشف ذات يوم بين المعتقلين أحد أبناء قريته ، وهو شاب جامعي متفهم يعتبره هذا الجندى ملاحاً أنه قبل أن يكون صديقاً له ، فيحاول انتاع قلقة أن هذا الصديق ليس من أعداء الوطن فهو يعرفه جيداً ، لكن الضباط الذين كان قد بدأ « حفل الاستقبال » هؤلاء المعتقلين الجندى بالفرض والقبلا والتوجهت يارم أن يستمر في الفرض ، ولأول مرة منذ أن التحق هذا الجندى بفرق الأمن ، وأمن بإطاعة الأوامر حتى ولو كانت خطأ حتى أنه قتل أحد المعتقلين السياسيين عندما حاول الحرب بلا رحمة ، يرفض الانصياع لأوامر قائده فيجبره في نزلة واحدة من صديقه . . ويتبع الأمر بقتل صديقه وأبن بلده في المعتقل . ويكون



محمد عبد العزيز

ذلك بداية الانقلاب في حولة هذا الشاب الرفي الساذج الذي ينتهي بمأساة دامية .

وفكرة الفيلم بالإضافة إلى جرأته تكاد تعتبر رؤية تنبؤية لما حدث بعد ذلك بشهور طويلة من انتاج الفيلم ، وأخيراً بها تلك الأحداث الأخيرة في ٢٥ ، ٢٦ فبراير وما نتج عنها من قمع وتدمير والتي تكاد تشابه بصورة أو بأخرى نفس نهاية الفيلم الدامية والمأساوية .

كان من الطبيعي عند تقديم الفيلم إلى الرقابة له للصفقات الفنية أن تعرضت حل أجزاء كثيرة منه . وبعد مصادرة ضاربة مع درجات الرقابة المختلفة تمت إجازة الفيلم بعد طلب حذف عدد من الفقرات والمشهد أهمها هو مشهد النهاية ، وقبل أن يتم حذف أي لفظة أسرعت وزارة الدفاع بالاعتراض على الفيلم بما اعتبرته مساساً « تحت شعار الحفاظ على سمعة مصر من الإساءة أصبحت كل فئة يتم التعرض لها في فيلم سينمائي تطالب بوقف عرض هذا الفيلم وتقاضى التكمين عليه ، وعند هذا الحد اضطر خرج الفيلم ولم يؤلفه إلى الاتجاه إلى وزير الدفاع المشير أبو غزالة شخصياً ليكون حكماً عدلاً بين الفيلم ووزارة الدفاع ، فأرسل المنتج صفوت غطاس بإجراء الحذف المطلوب قبل أن يمرض الفيلم للمشير أبو غزالة ليقول كلمته فيه بوصفه وزيراً للدفاع . وهنا قامت الدنيا ولم تقعد بعد ، اعتبر المخرج والمؤلف أن هذه سابقة لم تحدث من قبل أن يقوم منتج بإجراء تعديلات في فيلم سينمائي دون الرجوع إلى مخرج الفيلم واضطر إلى رفع الأمر بشكوى رسمية لنقيب السينمائيين واتحاد نقابات الفنية وفترة صناعة السينما ، بينما وقف صفوت غطاس في الطرف الآخر مؤكداً أن هذا حق يؤيده في ذلك بعض المنتجين الآخرين واستندوا إلى ذلك إلى أن شركة

يونيفرسال كانت قد حلفت نصف ساعة كاملة من فيلم للمخرج العالمي جون هيوستن دون الرجوع إليه ، ولكن هذا الدليل مردود عليه بأن نظام الإنتاج في الولايات المتحدة يختلف عن نظيره في كل بقاع الأرض وأن هذه السابقة لم تكررها يونيفرسال لأمع هيوستن وأمع غيره بعد فشل الفيلم فشلاً ذريعاً . وبخطورة هذا التصرف من صفوت غطاس تتضح عندما نعلم أن بعض المنتجين بدأوا يفكرون في إجراء هذا التصرف في الأفلام أيضاً . . « مفيش منتج أحسن من منتج » بل أن أحد هذه الأفلام منتج يزعم منتجوها إعادة حمل للونجات لها من اخراج « عاطف الطيب » أيضاً .

ظاهرة أخرى تسلفت النظر بدأ يتعرض لها المخرج عاطف الطيب هذه الأيام ، وهي ظاهرة تجاوزت كل حد - في رأيي - وهي تجاوز الحرب المألفة ضد الطيب كل الحدود من الميث في أفلامه بعد انقائها إلى التشهير على صفحات الجرائد والمجلات إلى - وهذا هو المؤلف - الحرب النفسية . ففي مجتمع تنفخ فيه الأمة على أبوسع نطاق ، وما زال أبشراً يتخلطون بأدبب انحرافات وانحرافات حتى في أوساط المثقفين وأنصاف المثقفين وأدعياء الثقافة ، للفقراء أن يتصور مدى خطورة أن يتسلم معظم العاملين في الوسط السينمائي رسائل معنوية باسم « السيد الزميل » ثم « فاضل المظروف » لتوجد رسالة مكتوبة على اللوحة الكاتبة بتهنئة : « الغدالة السرياء لثقت المخرج عاطف الطيب » وصورة الرسالة موجودة لن يمه الأمر من الجهات المسؤولة .

الصديق الإسرائيلي . . مرفأ الاحساس : نشر مؤرخاً أن لجنة المهرجانات تراجعت من إرسال فيلم « سعد الريم » إلى مهرجان كان وسرسل بدلاً منه فيلم « البرء » ، أما فيلم « سعد الريم » فيوسرل إلى مهرجان طشقند ، أما سبب هذا التراجع فهو الخوف على احساس إسرائيل (١١١) نعم السبب الوحيد لهذا التراجع هو أن الفيلم يسمى إلى دولة إسرائيل وهي دولة صديقة (١١١) إلى هذا الحد صديقا الإسرائيلي مرفأ الاحساس ؟؟؟

والله لو صم هذا الجبر لمحن أن تصبح « قاتل نالوري بطول » ففديا قال أبو الطيب ،

ومن نكد الدنيا على آخر يرى

صدوا له ما من صديقته بند

ورغم هذا النكد فالمدو - الصديق يحرص دائماً على مراعاة شعور المصريين والعرب فلا يتشبت باحتلال « طابا » المصرية ، ولا يتعرض مقالاته الطائرات للندبة المصرية ولا يستمدى الدنيا كلها ضدنا في مهرجان برلين الأخير بالكلام نكد لتليب بالأفاد الصهيونية ضد العرب . . . لكن نكد الدنيا أو لجنة المهرجانات التي تأتي إلا أن تكون ملكية أكثر من الملك ، ونحن لا نملك إلا أن نؤمن بأن الله القدير رحمه وهو الشئ للمعل والدین .



سجود خدا

شارح الطليعة ذو الأرض الحجرية ، يتسلم من ميدان الأزهر في ظلال مآذن المساجد ، ليتخفى في بركات الإمام عبد الله ، يفسح بهادر دار المحتجب في حوض تلال الغموض بالمطمع ، ولسمة الشتاء لم يعفك منها طول حرمانك من الدفء في الزمان الرهيب ، أضواء المصباح يثقفها البرد والندى ، ألم أطراف ثوب أثوق لسمة البرد ، بينا أنشد إلى شارح الحجيم ..

- المعلم يشكرك ..
كانت ملاحم الوجه قاسية الزوايا ، أنفى ألقى ، شفتان غليظتان ، والزنزانه ترسف في أهلال العذاب ، ورفيقي يحمل من عالم الصفو الغائم رسالة لا تتسلك من حرمة التندم .
- المعلم يشكرك ..

كان يتولى السطل الملقق ، وهو ينسج إليك رسالة حاكم بهادر دار ، ويغزق الصمت صغير حاد ، تجلوب معه صغير متقطع ، الكمان كما هي ، وحيون الرجال لا تنفل ، فهل فقلت عنك حاجتهم يوم اللعنة ؟ خيائته أم خفلة غير مقصودة من مساعدك فجودت ، الذي أختفى وسط الزحام بقية البهامة ؟

كنت أجلس بمكان في مدخل حافلة الجويبي أمام الحرميين ، ألتوق العطار الجديد ، وبرز أمامي بهادر دار ، كان يدمم بالغضب ، والجارية تفر بلثتها وترتجف :

- لا يحس بسونك إلا من عاتاما .
- ألم نوفر لك الغذاء ؟
- وترتجف الجارية :
- أجل يا مولاي ..
- تتدد عيناه .

- والماوى والملبس والعيش الرخي ؟
- ويمزج الرعب بالاسترحام .
- وأطمع في كرم عوك ..

لمعت ياقوتة حمره في منتصف عمامته ..

- وتكلمنى في السم يعد كل ما فعلته من أجلك ؟

وبرز من خلفه وزيره صمصام الدولة ، وفي صوت دموى :

- من هم أعوانك ؟

وبرداد أرتجافها ، ويتخبط الرعب بين شفتيه .

- أطمع في كرمك يا مولاي .

ثم أشار الوزير يده ، فرز حارس ملثم ضمهم الجسد ، شاهراً سيفاً مشحوناً في يده ، حبس أبو حيان التوحيدى حبس ، كما لو كان يتخفى التفصاحه ، وأختلج جسد الجارية بعف ، كانت تنظر حولها تتلمس متفلاً للفرار ، وأخترق الرعب والاسترحام ودمدمة الغضب سهم مجهول مرق من الشرفة إلى صدرها ، ولم ترد الجارية ، شحب وجهها وساد البياض عينها وتماوت على الأرض نازقة ، ودوت صرخة نفذت إلى قلبى ، وتطامنت نظرات أبى حيان ، واستبد الغضب بصام الدولة ولملت القاتل المجهول الذي حرمنى معرفة أسباب الجريمة ، وبهادر دار في شعول والضابط وعشرات الجنود يحيطون بى ، والصصف تملن بداية النهاية لدولة بهادر دار ، كالكاپوس حدث كل شيء .

واليوم تعود إلى دفة الجوار ، وعطاء نفسه ، ونفحات الجويبي وعبد الله ونشوة لقائى بالوليد الذى كبر وأثت بهمداً عنه .

- مبارك يا كامل .

قاسما المعلم وهو يلس في يبنى هدبية العرس ، جنينها لم أحصها ، وهى تلوذ بالفرش في حياء مصطنع ، هى تعلم حقيقة مواطن العشق ألقى مستقيمتا . فسادها أم أمنا ، دابة الساجية المعجوز ، وهزمت بينها الكلية المتوارية خلف التجايد قربت بيدها المرتجفة على كتفى .

- لا تضطرب ولا تسرف في تصامى المزاج ، فظيفه على استعداد .

أحسنت بذهن ودوار خفيف ، فأقلت الوهى من لحظة ، وتلفت مضطمة من ألوان قوس فزح تضرب إلى حرة رالقة .

- عشت يا أم أمنا .

وهى تنقل البصر من بقايا الخفض على الأرض إلى هيب :

- البيت في طراوة الجنة فترق بها .

يتمتع كغفلا حاكم بهادر دار عقب مصرع أبيها في تلال المقطم أثناء مطاردة سارت في الخي مثل على الشهامة والوفاء ، ونسأ لا يردده الحاكم إلا في مقام الصدق :

- ورحمة من افتدائى بحياته ..

وكانت المصعود يمينه فلا ملك إلا التصديق ، وأختصنى المعلم بمرينته نفسه ، فهو لم يتزوج ولم يتجنب ، وكثر الحساد واستسلم الطامعون إلى حين .

- ستعترك شاهدك منذ إذا قدمتا إلى المعلم الكبير .

- ولزمت الصمت .

- ألم تنق يا كامل ؟

- وأطرقت وني حدة قال الضابط :

- ما أسامه ؟

ولم تكن تعرف له أسما ولا من أين جاء ، ولا الزمن الذى قاد فيه بهادر داره وتقلص وجه الضابط حتى أبطل أحد رجال الحاكم وهمس :

- المعلم يلق بك .



- عرفت صوته يا هنر فأدخله .

وأحسست بالأمان رغم أشباح الجريمة الماثلة في حين مراد وشفتيه ، وكررت التارجيلة ، وتوهج الفم ، وعانق الرجال ، ونهض الحاكم من صدر الحجر ماذا فرأه ، وجفت دموعي على كتفه ، وجبت نهية . حفظ عليك حياتك وهتك ، وقتل برامة ابنك . فهل يساوي الأمان في ميزان العدل حين ينام ؟ ولكن من ذا الذي يقيمه غيره فلم العذاب ؟

ويشبح لي مكانا بجواره :

- مكانك محفوظ .
- وأقبل هنر ذو الصوت المعدل البارد والجسد الضخم ..
- ومكانتك على العين والرأس .
- وقال حاكم جهادر دار .
- جهلنا بالتاريخ كثر علينا صفو الأيام ..

يذهب التاريخ والذكر ياتي وصلحه من العمر انطوت . وتاولي التارجيلة ، جذبت عدة أنفاس ، وترنح حذاب الماضي ، وتجلجل جهادر دار لحظات ثم احتجب وحس مذاها :

- أم تترك نسيت كتب التاريخ التي حملتها مملك حين قدمت آخر مرة ؟

ما أحل بكارة الأيام واشواق الشباب وروعة المجد الموهوم بعد ضياع الأهل حين هم الولاء قريتنا ، تساقط الكثيرون ، وتنجوت حتى طوبى الجامعه ، وجأت إلى جهادر دار الملم قروشا ، أتجاوز بها حدود الفاقة حتى تكفي المعلم وانصفي من الموز بساتونه ، وارتجفت حين تذكرت معام الرعب كنتسج وجه شعبان .

- هي التوبة فارحني .

وتذكرت طلقات الرصاص تنهر من حول أحس بلهيبها ونذر الموت تتخفي بها في حنايا المقطم ، والملم بقود المعركة بمهارة يشند انقاضي من الموت . والتلال في جوف الليل تثير في النفس وحشة . وأنا أجري وكمان الرجال فتفتح تيراها على الحراس لتلهيهم حتى . ونجحت اللحظة ودعنا هدهد . واكتشف الحاكم المرشد ، ولم تطل المحاكمة ، ومتحوي شرف إعدامه ، والرجل يطلب الرحمة .

ولم أكن بحاجة إلى هذا التنبيه ، فزوجتي وأبني رهن إشارة منه ، وحياتي موقوفة على رضاه ، هو الموت ونهض الحياة ، هو العدل بقانونه الذي ارتضاه . رساله لم تنقطع عنك ، ومتحه تسربت إليك ، فحيرت بالخبر على اللذين والسجائين في ظلمة الليمان ، حتى نفيس لم تنقطع زيارتها لك لم يتس ابنك مراد ، الذي اصطليته معها في كل مرة ، وتجنف دمة امتزجت بحبيبات الكحل ، وتغصب إبتسامه وهي تشير إلى والدكيا ابن التاسعة :

- حل مراد مكانك بمطقة الجويبي .
- وارتجفت وابتك يرفع رأسه في عناد .
- لكنني لا أقبب هن الوصي .

وقال الحاكم :

- نحن لا نخاف الناس ، بل نمنعهم القدرة على ارتياد الأحلام ليغيروا الواقع .

واستطرد مراد :

- ولن أتذوق العقار حتى أكبر وأغير الواقع .

ابنتك يلومك ، ولو علم بعذابك حين مرق السهم من الشرقة ليصرح الجارية ويطلق المجرم طليقا لما عالى الصنف أملا في الانطلاق إلى مراديب الحياة بقصر جهادر دار .

وارتفع الصوت الرفيع الواثق :

- اطمئن تركت رجلا .

وتحننته نفيس .

- نبيح في أكثر من مهمة وثاك للغة للمع .

وبراسم اللغة مثرة بالدم ، وشاظر المطاردة وطرق التفتي ووسائل الحرب ، واقتصر بديل .. هل فسكت اليد الغضة دما ؟ لها أشبع قانون جهادر دار . ونظرت إلى يديه ، ولكنه وضعتها في فتحي جلجابه البليدي ، وكانت نظراته صارمة وشفتاه تنطويان على قسوة ، صرعت برامته قبل الألوان بكثير فكلمت أصرخ فيه :

- أرن يديك يا ولدي .
- وأجتمعت صبية الحارس تعلن نهاية الزيارة ،

- انتبه يا مراد .

فرمقي بأبشامة وثقة وهو يهادر مكانه خلف شبكة الأسلاك ونحتم :

- شيء يا جويين .

ولسعة جهادر دار تنجول في نهاية شارع الظليطة ، وقد أثرت العودة في ستر الليل . ويرز من إحدى التواصي شاب تقدم على مهل ، وفي صوت أجش وهو يطبع سيجارته بين شفتيه :

- كبريت

بروم رديتي . وحسنت به :

- كامل عبد الشهيد ..

واحتنق صوته :

- حمد الله على سلامتك ..

وفي تردده وهو يشعل سيجارته يظفرس في وجهي :

- طال انتظارنا .

وعرفت في صاحب الصوت أحد الذين أوفدهم المعلم لزيارتك ، تنهد وهو يضمخ في شوقي ..

- الملكة بخير ..

وخياالات فطرات الدم تتخلل قبضة ولدك في ليل الباطنية ، وضمة المعلم لتجمل :

وهو يشغط على غارح الحروف في لكنة أولاد البلد :

- شرشيه لا فام .

وتأمل الوجوه في نشوة انتصار يربق رداً للفعل بعد أن كشف عن معرفته بالفرسيه ، وطويت ابتسامة رغم الغناء والحروف ومرارة الذكرى وقلمة الماضي ، ورحلة الغموض ، تداعبك الأشواق إلى دفة اللرايعن المقعمين انزلة وحنانا ، وشفتا نقيسه محتويان شفتيك .. ومممت بالاستئذنان لأنصرف .. وربت المعلم على ساعدي في ود حميم ..

- ألم تجبرك الكتب عن فاطمة بنت بى ودليلة وحتى أمنا حواء ؟

الخطية الأولى والشيطان يتزع منك ووجه الخلود في لزوة عمومة . وإبتك قاتل ياكامل . شيطانه يناسي قضاء الزمن القديم ، وتحولت الانتسامة إلى قهقهة قال من خلالها :

- لم يصف ذهنك .

وقلت :

- اختلط التاريخ بالذخان واللوعة وليالي الدم والمطاردة ووحشة الزنانة وطول الانتظار وحرقة الشوق ..

وفهم المعلم ميتسم برفق وممس :

- نفيسه تنتظرك وعشاء عريسا سيذك - ومراء ضيفي حتى تفنى أشواقك . وإنشقت تسبيحات الفجر وطافت بى الأشواق خلف الشربة التي فاضت بالنور وحيال نفيسه يتجلى من فتحاتها ، وقدمائ تطرقان الأرض الحجرية ورجفة تأخذن إلى لحظة لقاء . أنفذ إلى حطفة الجوى ، التظ نفسا عميقا ، وتتسارع لدمائ إلى البوابة الخشبية القديمة . يرتفع صوبها كالآئين وأنا أدفعها ، وأضم بعين صحن السدار . استنشق عبق الزمن من الأبواب الخشبية والأحجار وآثار نافورة نصبت فوق بئر نضب مائه فأدركتها الإهمال وأن النسيان عليها وهجرها الزمن .

وقال بهادر دار :

- إذا خفت مصادر الله في الجوار ولجا الكل اليكم ونعج البئر من جديد سترغفون ميزة العدل الذي أراضه .

ويروايك أنس الليالي الخوالي في نور اللعبة الغازية التي حملتها نفيسه قضيه درب العمر من جديد ، ويفزع مراد يتملق برفيقى ، ويفعرو بالقبيلات ، يدها الغضبان تنضبحان شوقا ، لكننى أحسست بدفة الدم ولزوجه بين أصابعه ، واختلجت بقسوة وأنا أرفعه بين ذراعى ، أسمى النفس بالأمل في طهارته ، فهل يتحقق الأمل وبهادر دار يقضى على مصيرك ، ويمرر التاريخ بصولوجان المزاج في ليل الباطنية ؟

وانقلت ظفلك وتوقف عند الباب ضاحكا :

- قبلت دعوة المعلم فلا تضيع الفرصة .

وتدعوك ابتسامة نفيسه في حياه كلية زفافكم ، واختلعت ذكريات ضييح شعبان بلهائه المتصاعد في رحاب الإيم الجوين . وأنسأك دفة طراوينا ، عشونة الفرائز وبسودته . وجموات صيحات السجان في ثنيات جسدها .

- أوحشتي يا كامل .

- ليس أكثر منى .

وإ حنان :

- أخاف أن تعجب .

- في الحب تضيع المتاعب .



- ما أكثر خطايا البشر .

قلت :

- كنت أصرع برصاص غدرك .

قال :

- ذل الطمع .

قلت :

- أو نسيت دماء هدهد ؟

قال :

- قضاء الله وقدره .

وحسم الحاكم الموقف :

- بل فضلك أنت ، وقضائ يعدل ميزان العدل .

- أرجف الخنجر في يدي ، واقرئت مشيئة عدله بصرخة مدوية :

- اضرب ..

وهويت على رنية شعبان فصمدت ضيحا شيطانيا وآهات متخاذلة مختصرة وتناولني الحاكم مندبلا أجفف يدي من آثار الدم الفاس الدالؤه الزنج وكتت أرجف .. هل كنت قضاء الله حقا ؟ وهل تساوت كفتا ميزان العدل بطمئتي ؟ فما أبشع العدل حين يقيمه بهادر دار . ولذكرت مراد بوجهه الصبور وقسوة نظراته وانت وراه قضبان سجن الحياه .

- أطمئن .. تركت رجلا .

ونفيسه تهديج :

- نال نقة المعلم .

وقال الحاكم :

- في الأمر امرأة .



- قم اغتسل .

ونذكرت ليلة الوصال بعد طول حرمان ، وغمرتك طيوب
نفحات عطائها صابت الرد ، وحفظت المشرة ، ونادت الوفاء أيام
الغياب ، فهل خلل التاريخ قانون حاكم جادر دار ؟ وهزتي رجفة
من الشكوك تجارت أمام مثل نهى الصديق في حرارة اللقاء ،
وتدفق الرد ، ونسيانها سبل العشق وطرائق الغزل ، ومعاناة
استرجاع ذكريات العناق حتى يتحقق الانسجام المنشود .

والفك الماء ليصفو خضو ، وجين قدم الملم حلت شفثه ابتسامة
وغمر بعينه ، وحس وهو يتخذ جلسته بجوارى :
- مبارك يا عريس .

وأخرج من جيب صدره متديلا انعطدت أطرافه على أوراق
ماله كثيرة .

- هدية زفافك الجديد .

وفي حنان أبوى رفع صوته :

- الشريات يا نفسه .

ورفعت الكوب بالشراب الأخر ، وتفرج الدم من رقية شميان ،
وسرى فحيح احتلط بأذن الظهر تردد من المساجد المحيطة بالباطية
ومسجد عبد الله ، وهم الملم بالهوى وهو يأتى على الشراب :

- إمام المسجد لا يقيم الصلاة حتى الحق له . .

وهو يطمع قديمه في حداته اللامع ذى الرقية الطويلة :

- خلالاتنا مع على هاشم اتفاقا الذى يوشك أن يكون تاما .

وأخرج طاقية ناصعة البياض من جيبه ليتها على رأسه ، فحجبت
شعره الذى غالب سواده البياض ، وامتنع على شارب . . وعند الباب
زوى ما بين حاجبيه قائلا :

- على فكرة ، ثارنا لك من جودت .

صبي من صبيان قبل أن يطوي ليلمان .

- فقال ما يستحق من عقاب .

ما أكذب موع جودت حين زارك في مسجك أن كانت الحقيقة ما

قاله حاكم يهدر دار .

- قطعنا لسانه فاحترق السؤل أمام مسجد الحسين .

وتوثق العناق ، وأنت أعمدة السرير التعاسية حتى اغتسلنا
بشفاية ضياء الصبح ينسلل من فتحات المشربة ، فارتاح الأيمن
وهي مشحة الشعر ، ملتهبة الشفتين ، لاهة الأنفاس ، يتناقص
النوم في حينها ، تغادر الفراش مضطربة ، تتمرر أجسادا فتتقدم
على أحد أعمدة السرير ، ألمع شحوب وجهها فتمره ابتسامة
جانية ، أمد يدي أعانك كلها وألمه . . وفي دلال تقول :

- ثم قليلا فالمرع أمانا طويل .

- قالت منه الكثير .

وفي علوبة :

- ما فلت نسقيه بالشوق .

وأجرت وجنتها وهي تطرق حياء ، يؤلفها غرس استأبنا في
شفثها السفلى فتأوه وتضاعف الذكرى الحياء فيشبع حمرة في
وجهها . وضجت العطفة بالحياة وتراعت في الجارية تتردى صرعة
سهم هادر . وأسرع مراد يلوذ بالفرار حاملا قوسه وجبهة سهامه
يتوارى عن الميرون مذهورا ، أحاول تخديره ، ويطبق وزير
السلطان على لمى ويضغط حلقى . أساول التخلص منه ، لكن
الضغط يشتد ، وتطلق يسارع الخطو ، فأشرف على الاختلاط .
أضرب بمصمام الدولة بقبضتي . ترى السهم طاش عن السلطان
إلى الجارية أم كانت هي المبتغاة ؟ وعارفت قبضتي وبهاوت إلى
جانبي ، وأحسست بدور أنفدتي من غمرته نسمة هواء انفجرت
أمام فمي ، فتأديت مراد الذى لم يلبث أن استجاب لصيحي . نجلت
معام الألفاق والخوف على وجهه ونفيسة تتجاوز أرواقها مختلفة
بالصباحات . .

- سلامتك يا كامل .

- واحتضنك إبتك مطامنا :

- أنا بخير . .

وضمعت إلى صدرى وغلبي البكاء فيكيت . ورفعت نفسيه
العصا التي تعتمد عليها إحدى توالد المشربة ، فتوارت شعاعات
شمس الضحى والحياة تعبر في إخراج ، ومراد يتشم ، ونفيسة في
حيرة :

ومضى الرجل قبل أن يشفى غليلي ، فبيد من نال الواشي
جزءه ؟ وحين خلوت إلى حاكم بهادر دار في مضيقته المعصمة
بالبحر ، فالتفت في أمر جودت فبدت عليه أمارات الكدر ، ولحت
عيناه بالغضب .

- لايد من بعض الدماء بين الحين والآخر ليستقيم ميزان
العدل ، ويصلح أمر التاريخ .

هل كان اتفاقا مبيتا حين داهلك الخراس ؟ رأيته يومئذ مضطربا
يحاول التخفي والفرار ؟ ونظرة رثاء في عينيه ، يتوارى في عطفة يبر
النس . فهل كانت دموعه جزءا من المؤامرة يشتر بها من فطنتك ؟
وتجاوزت في الحيرة حدود التحفظ في مقام الحاكم وتساملت :

- أوافق انت من وشاية ؟
- وفجبيء لكنه فاسك .
- وهل أعطائى التوفيق من قبل ؟
- ولزمنى الصمت .
- وهل نسيت أنه اقترن بابنة الخائن شعبان ؟

واتفق الدم من رقبته وتبدلت توسلاته في صبيحة المعلم :

- إضرب .
- وأجفقت حين ربت على ظهري .
- أم أقل لك إن جهلنا بالتاريخ كدر علينا صفو الأمان ؟
- تعلم السؤل الحاسم عن قاطع لسان الواشي .
- ولكن من ؟

ونفذ صيره :

- لا تقاضى بهذا الأمر بعد ذلك . .
وهمت بالحدوث ، وأشار بيده لاجرم الكلمات ويعجب
اليقين ، وويل لمن خالف إرادته ، فاستسلمت لشيبته ، وأقبل مراد
مستشيا .

- بعت حصتي من الصنف الجديد .
- وأدناه الحاكم من مجلسه وقبَّله وأبسم .
- كان أبوك أول من تلوه ليلة قدومه .
- ونظر إلى مَداحيا .
- بلقي أن نفيسة حامل . .

واتسعت ابتسامة مراد ، وأطرق وأنا أسعل إوارى ما خالجي من

مخرج حتى أنقلني منه حضور إمام المسجد مماتيا .
- حيا بك فجر اليوم أوشك أن يفوت على الناس الصلاة حتى
والفتى رسالتك .

وتفقه الحاكم :

- كنت أظهر جنبا المظلم من أوكار اليفاء .

ونظر إلى . .

- استغل البعض سوء التفاهم القائم بين رجال البياتية وبعض
الخراس ، فطغوا مهم صلبا متفردا على حساب البيادى .

وأجفل الشيخ مغضبا :

- أهوذا بالله - بفاه في المخابر ورحاب الأولياء ، وظلال بيوت
الله ووجودك ؟

قلت :

- علمت بهذا الأمر في الليمان وحزنت .
- وقال حاكم بهادر دار :
- لظالما تبيننا المسئولين . .
- وأوما الشيخ موافقا ، واستطرد الحاكم .





- قالوا أخوة ينشدون النعمة ، وقرابة الدم والمصير تستوجب منا غرض الطرف وبعض الصبر وحسن الإدراك للقانون الاقتصادي .
- وأطلق الشيخ زفرة وقتم :
- استغفر الله . وأعوذ به من غضبه .
- وهو يظلمن إمام المسجد .
- قضى أخوان الصفا على هذه الأوكار دون رحمة .
- وفي صدق وحسم وهو يدعو بنظراته للمشاركة في الحديث :
- المهم أن تبقى أخلاق الباطنية .
- وجمع سجنك رجال الله وقتلته .
- من الباطنية أنت ؟
- وغمز وأبتمس ، وفي سخرية أشار إلى شيخ معمم ، على حية ضمادة تحت باستدار رأسه :
- فقد عيناه لطول ما لاقاه من تعذيب .

- واستطرد :
- أما أنت فأراك معالي رغم أنكم تيمون الأليون للشعب .
- وانتفض الشيخ :
- كافر ..
- فتواصلت سخرية الشاب رفيع الزنادة .
- وهل شفع لك إيمانك ؟
- وأطلق الشيخ زفرة يأس :
- كلنا في الحم شرق .
- واتصل التاريخ بالمرم بعذابات سجنك وورلق مثلك ، وغياب البقون ، والحاكم يصون على الباطنية أخلاقها ، وقتلت لنفسه حين علوت إليها :

- تعرفين إذن ما حل بجودت .
- ويدت الهجوم على قساعات وجهها ، ولم ترد .
- من كان يصدق ؟
- وبعد تردد :
- هل أخبرك المعلم ؟
- حانت لحظة البقون :
- نعم .
- وهي تجوب القعالمنا :
- انتقم لي ولك للباطنية .
- وألقت بسؤالي الأخير :
- من ؟
- وحفرت الدموع من عينيه .
- لم يجد الزار ولم يتغم طيب .
- وتطاردك اللهفة وتأخذ بتلاييك وعزك من الأعماق .. عزك .
- من ؟
- وتسترسل مع الدموع .
- وأصطحبه المعلم إلى لبنان فتم له الشفاء .
- واحتدمت اللهفة بجنون المذاب من حول البقون الوافد عليك :
- من يا نفسي ؟
- وأجابني :
- إيتنا ..

وحول الشك إلى يقين لا يخالفه خداح الآمال بين وهم الرجاء ومرارة اليأس ، فظلك سلاطك دم ؟ مشروح قاتل يتخلف في رحم عدالة بهادر دار .

ولم يشفع صفو الحاكم لديك ، ولا دماء مدهد في طراد الحياة على تلال المقطم ، ولا ستون القمر في الليمان ، حقلت المدل بقانونه ؟ أما أن يغتال عدله بكارة الإنسان في مراد ، حتى في مقام الانتقام لك فلن أغفره - دارت الدائرة وعليه أن يتجرع مرارة كآسه اليوم . لم أجده في مضيقته ، ولا في فسحة بهادر دار .. ولا حتى تسأل من لفتي .

- ماذا جرى ؟
- هل جن كامل ؟
- قد تشهد الباطنية واقعة جديدة كحكاية الخلق .
- ألم تر شرر الغضب في عينيه ؟
- وفي المسجد استقبلني الإمام بوجه جامد كالصخر قاس كعماتة ارتطامك بجميم البقون ..
- قال وهو يعدل من وضع عمامته .
- لم أره اليوم .
- ثم مؤكداً .
- لم يصل الفجر ولم يبعث لي رسالة كاللمتاد .

وفي هدوءه :

- حديثه عن العدل والتاريخ وإخوان الصفا والأخلاق حاصره بالأعداء . وقد أضجعت الآن واحدا منهم ، وكنت مناد الأمل ، وموضع الثقة حتى أيام قليلة خلت . عليك تاريخ الدم وإخوان صفو الجريمة ومزاج أخلاق بهادر دار .
- فما ألقى لحظة لغاه متذكراً فسحة بهادر دار ، وبياركة الجويني وغير له جبل المقطم شظايا وذرات رماد ، وقد يفتن القمر في هذه اللحظة ، وتتجدد أوصال الشمس ، وتتصادم الكواكب ، ولم الحسب ، ولقعت شفتي خارج حروف جهنمية :

- سيكون يوم الدينونة .
وتسالم الشيخ وهو يجتم أوراده جامداً مسبحة السوداء فتطرئ حباتها .



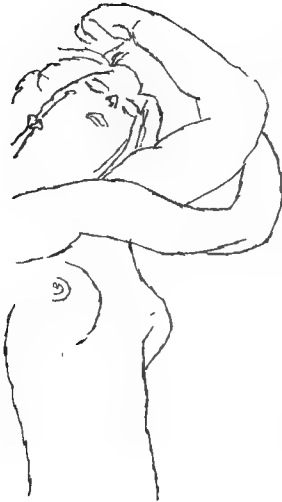
وأنا أوشك على البكاه :
 - وهل تسلم عدائي للفوضى ؟
 وفي رجاء .
 - ومن يضمن لنا الأمان والهناء ، وحتى العمر ؟
 وصممت بالحديث ، لكنها تضاحكت ، وهمزت تملزناً وهي
 تُفجر جري الحديث .
 - وقد أحضرت لك زجاجة النبيذ .
 وتوقفت عنتر بجسده المرقط وصوته المعلن :
 - ألم تجده ؟
 وطويت الكلمات وأشرت بالفي ، بخافة أن يزل اللسان .
 ولكن من أخيره يسمى في أثره ؟
 وارتفع صوت مراد مبتلع بضاحته ، رأى فراح بهللاً بصوته الحاد
 الرقيق لولا بشاعة الجريمة .
 - فأت موعده ولم يظهر .
 قالت نفيسة :
 - ربما في مهمة .
 وفي رنة غير مصدقة لم تغل من برودة قاتلة :
 - لم يتغير أحداً .
 قالت :
 - لا داعي للقلق على كل حال .
 ثم لم حدوه :
 - تنتظره على المشاء ، ولا تنس أن تخبره حين تلتقاء .

ودون تكلف أمسكت بيدي ومبنيها وهي تواصل حديثها عن
 الوان الطعام الذي أعدته ، فأصحت بمرارة قلاقمي ، وتجنب مع
 النجوم عين الشمس الطالعة في عز النهار الخربقي ، فسادني كآبة
 وهواجس وغصص لوحة ونجحت لي جارية بهادر دار هادئة في
 شموخ ، وبصقت بقايا الفص الملون بقوس قزح ، متحة الحاكم
 حتى وإن احتجب ، لما أحجب نظامك يا معلم أ وراق السهم من
 الشرفة فمالت الجارية لينفذ إلى بهادر دار ، ويرديه متخفي في
 سكرات الموت ، وابتسم أبو حيان التوحيدي ، وثار صمصام
 الدولة ، وترددت صيحات .

- بُعث الإمام الجويني ليصل على الميت .
 - الممجيبة المستحيلة .
 وأقبلت مجموعة ملشعة تردد قصائد رثاء متغمة في الفقيده وهم
 يبركون عيادتهم الحمراء مع الألقاع الصاحب ، وصراخ الجوارى
 والمعيد يتسق مع النغم العام ، وحين ظهرت نفيسة ابتسمت في نواد
 وهي تقول :
 - هو غائب عنا مؤقتاً .
 ونظرت إلى عمليها ، كان يحمل أوراقاً منتظمة إلى حد أوشك أن
 يثيرون ، ورئت مراد على يدي وقبيلها ، وقال الإمام وهو يهني
 صلاته .
 - سأعود إلى مقرتي ، أنتظر حضوره .
 وأخذ يترتم راقصاً كالقرود :
 حبيبى ما أصدله
 حبيبى ما أجدله

وبعضى اخوان الصفا ، وتلاطمت في هين صمصام الدولة
 مشاعر متناثرة تقاذفها بريق نظراته ، ولم نجد محاورته مع ابن حيان
 التوحيدي ، وتوارت الحقيقة في صمت الشفاء ، وخلوت إلى

- ماذا تقول يا كامل ؟
 لو طال بقائي لا تفجرت وذاع السر ، أتضاحك مستركاً .
 - كلمات في مقام المثل بيت الله .
 يذفر متجاهلاً :
 - تكاثر اعدائهم وتضاعفت حشيتي عليه .
 وغادرت المسجد ، فلقيتني على عتبة نفيسة ، مصفرة تعاليها
 كآبة وتهزها مخاوف تحاول السيطرة عليها ، وهي تنتظر حولها
 متوجسة .
 - شغلني يا كامل .
 وأسرعا بالعودة إلى المنزل ، ولكنها تثبتت بالرفض ، وأصرت
 على مصاحبتى وفي حدة همست :
 - أهضبت للظلم كيا تشاء ، إما أن تنور على المدل فسيرفضك
 الكل فقلت :
 - المهم انت ومراد .
 وكالوسط هوت على :
 - أنا ومراد أول الناس .
 وتخاذلت ساقاي ، ولم اصدق ، فصرخت :
 - تبرلين مني ؟
 ووضعت راسيها على فمي وهي تتأمل المكان خائلة التضايق
 أمرنا ، وفي هس صوب :
 - ألم احفظ عهدك أيام عمتك ؟
 - ولأن قد عدت .
 - في حبة العين أضحك .
 - سأحلق عدائي إذن .
 وفي رنة مازجها الجسم :
 - عدالة تضمن للحياة نظامها .



الجارية بمخدعنا ، رفعت نقابها ، فإذا هي نفسها ، ملمعون غياه البئر .
أت بعجوازي ضجيعة يتفانى الجسد في عبادتها ، حتى يوشح .
ب. يفي في عطاياها ، حتى توادعت الأنفاس ، وروئت الهمسات واستسلمنا للنعاس متخاصرين .

وأنفس الماء وضياه الصباح رغم قسوة الصداح - وكمن تكمل حديثنا وهي تتنسم مداعبة :

- أو نسيت أنني حامل رغم تحذيرات المتكررة ؟
- واشتد الصدام وهي تضحك مترنحة .
- وكان ردك في المرات الثلاثة :
- حبيبي ما أصدله
- حبيبي ما أجمله

وتباعدت في ضحكة خافتة غزلة ، وأنا أنفص الماء من فوق رأسى :

- لا أذكر شيئا .
- وتحيط على صدرها :
- ألم تسمع وصية المعلم إذن ؟
- نرى هريك مات أم هي دعابة لازمة ؟ وأنا أنجف :
- الوصايا للأموات ، وغياه لا يعنى موته .

وضحكت :

- يس المحامي منك ليلة أسس .
وأثرت الصمت حتى يصفر ذهي ثماما ، فبا أشد عذابه وأنت تلتقي بهذه الطلاسم رغم الضياء ، ولد أنفص هيرس الحريف ، واستكملت ارتداه ملايسى ، واتخذت مجلس ، بجوار المشربية ، صفت النساء ومطبت الحياة كعادتها ، ولم أر مراد في مكانه بالمطقة وتناقل القلب بالمجوم .

- أين مراد ؟

سألته وهي تصب القهوة في نشوة وصفاء .

- ألم يستأذنيك في الذهاب إلى مكان ما بفلسطون ليتسلم رسالة مهمة جديدة ؟
وأضفت الطلاسم المتلاحقة ، ولم أجد حرجاً في إعلان عجزى عن الفهم فصرخت :

- لا أهتم ولا أذكر شيئا على الاطلاق .

وصارت :

- يشهد عليك الرجال وأنت تباركه وتجيره أنك تسلمت رسالة متشابهة في جبل ثور سبتاه ، وسمي بالهجاز ، قبل سنوات خلت .

هي صادقة إذن ، قلت مطمئنا وراعت في فض هذه الألغاز :

- هذا عهد قديم . والمهم عننى ما يجرى اليوم .
وتجلس أمامى ، وقد أدركت فيها يبدو أنني صادق في حيرى ، وقالت على مهل :

- ترك المعلم وصيته لدى المحامى لأنه سيبقى زمنا طويلا .
وانقضت الصواعق ، وصرى الجحيم في رأسى وهي تواصل :
- واستخلف ابنتا على أن ترعاه حتى يبلغ سن الرشد .

وتضحك :

- أوشك المحامى أن يفيض جلستا وأنت تحاوره :
لكنه يحدرك من حفيد شعبان ابن الأخرس الذى لجأت به أمة إلى مضارب الفجر أملا في العودة والانتماء ذات يوم .
وتكاثر الحراس حول الباطنية ، فاشتد القوضى زمنا ، واجتلت ميزان العدل وقالت لنفسه ذات يوم وهي في ذهول .

- تضع البئر .
تحققت النبوة إذن فهل يتفنى الحراس ويتركون للعدل لسمحة اللوجود ، اشتدت المطالم ودارت معارك أدمت قلوبا كثيرة سجلتها ملاحم الشعراء وانتظر الناس عودة الحاكم .. وقال البعض ..

- إنه مات .

وقال شعبان :

- هي التوبة فارحمي .

قلت :

- أو نسيت مصرع همدد ؟

وقال إمام المسجد :

- حديثه عن العدل والتاريخ ، وإخوان الضفا والأخلاق ، حاصره بالأعداء وقال آخرون :

- هو نزيل مصحة عقليه .

وحسم الحاكم الموقف :

- قضائى يملك ميزان العدل ، ولا بد من بعض الدماء بين الحين والآخر .

وتماودن نعمة غفران لحاكم بهادر دار بين الحين والآخر مع تدفق مياه البئر : تدفق الأمان إلى نسيان تسميته براءة مراد بدم الثائر المحكوم ذات يوم ، فرأنت لايتك مآذن الأزهر والحسين وأديرة الصحراء ، وكهوف القطم ، وروايا بهادر دار ، لكن ابن الأخرس يتربص بكم ، وشيع شعبان يطاردكم ، وليل الباطنية طويلة .

في مؤتمر طه حسين الثاني عشر

أحمد فضل ضبلول

الرئيس رئيس جامعة المنيا - والدكتور هبدي الحادي الجوهري عميد كلية الآداب جامعة المنيا - والدكتور محمد حسن الزيات رئيس لجنة الثقافة بمجلس الشعب - والدكتور عبد الحميد إبراهيم رئيس قسم اللغة العربية بآداب المنيا وأمين المهرجان والدينامو المحرك لإنجاحه كل عام .

وقد أقيمت فصيلة في تكريم ذكرى الدكتور طه حسين عقب افتتاح المؤتمر للشاعرة اللبنانية هدى ميقاتي جاء فيها :

بامدرك الأبعاد ظنا كيف تشفاك الظنون
فلأنت بحر شاسع في جوفه يغل أنون
ولقد عبرت بلهجة فقطعت آلاف القرون
أتلف الدرر التفاسير من أصول أو عيون
هرم مع الأهرام حط وحطت فيه النون
سكب الجمال عليه كل وقاره حتى يكون
قبس من الظلمات ذوى فاستنار البصرون

التنود العلمية الأولى
الاعتبار القوي والاعتبار الفكري للغة العربية :

هذا وقد بدأت أعمال الشادة العلمية الأولى : الخامسة من مساء السبت ١٩٨٦/٣/٢٢ وشارك فيها عدد من الاساتذة بالمحاضرات والمناقشة وسوف نحاول ان نقل صورة مقرومة لما دار في هذه التنود العلمية وما تلاها من ندوات .

رأس التنود الأول أ. الدكتور حسين نصار وقد دارت حول مشكلات اللغة العربية ، وقد اصبحت هذه التنود ندوة عامة شارك فيها عدد كبير من المتخصصين والادباء والشعراء ، على بداية التنود تحدث أ. د. حسين نصار عن الاعتبار القوي والاعتبار الفكري للغة العربية وعن اعتبار أنها لغة المتفكرين ، فقال : إذا نظرنا إلى الواقع رأينا التناقض الأليم لهذه اللغة ، رأينا الأساطير والاستشعار والسخرية منها ، وقد تمجد ذلك في مراحل التعليم المختلفة وبخاصة في الكليات العملية التي تستخدم لغات أخرى غير العربية ، كما ان الطالب في مراحل التعليم لا يجد القدوة من مدرسيه في تعاملهم مع العربية ، غير ان ميل الاصلاح كثير ومسرورة ، منها تحسين أحوال المعلمين

على مدى ثلاثة أيام متصلة ، وفي الفترة من ٢٢ إلى ٢٤ مارس ١٩٨٦ ، انعقد مؤتمر طه حسين الثالث عشر بجامعة المنيا ، والذي دارت دراساته وبحوثه هذا العام حول مشكلات اللغة العربية في الوقت الراهن .

وكفاءة جامعة المنيا في كل عام ، فانها اختار شخصية أدبية كبيرة ومطماة لتكرمها في إطار هذا المهرجان السنوي المتميز الذي يواصل نجاحه سنة بعد أخرى .

وقد اختير هذا العام الاستاذ الدكتور إبراهيم بيومي مذكور رئيس مجمع اللغة العربية (مجمع الخالدين) لتكريمه ، وقد ولد الدكتور إبراهيم مذكور في لجر هذا القرن بقرية أب النمرس بمرکز الجزيرة وعلى بضع كيلو مترات من القاهرة ودي تربية دينية وحفظ القرآن الكريم وأتم مراحل الدراسة الأولية ثم التحق بالأزهر فملسوة القضاء الشرعي ثم بدار العلوم حيث حصل على دبلومه وتخرج عام ١٩٢٧ ، وفي سنة ١٩٣١ عمل ليسانس الحقوق من جامعة باريس ، وفي نهاية ١٩٣٤ حصل على دكتوراة الدولة في الفلسفة . اشترك في عدة مؤتمرات علمية وفلسفية في أوروبا وآسيا وساهم في احياء الذكرى الألفية لابن سينا في بغداد عام ١٩٥١ ، وطهران وباريس ١٩٥٤ ، كما ساهم في مهرجان الغزالي بدمشق عام ١٩٦٢ وابن خلدون بالقاهرة عام ١٩٦٢ ، أشرف على استخراج كتاب الشفاء لابن سينا وتبليغ استخراج كتاب الغني للقاضي عبد الجبار ، واشترك في الاشراف على اعداد الموسوعة العربية التي أخرجتها الجامعة العربية ومؤسسة فرانكلين .

أما من علاقاته بمجمع الخالدين ، فقد اختير عام ١٩٤٦ عضوا بالمجمع على التري زيادة عدد اعضاءه إلى أربعين ، وقد استقبله المرحوم أحمد أمين ضمن الأعداد العشرة التي تم انضمامها إلى المجمع ، وقد تحدث باسم اعضاء الجند عن اللغة الخالية ، وفي ١٩٥٩ تم اختياره ليكون أمين سر المجمع ، وفي ١٩٦١ ، ليكون أميناً عاماً له .

بدأت أعمال مؤتمر طه حسين الثالث عشر بجلسة الافتتاح التي أقيمت فيها كلمات الدكتور أحمد هيكال وزير الثقافة - والدكتور محمود كامل

والنحو والصرف معا . ثم لماذا لا تدرس اللغة العربية في أقسام التاريخ والجغرافيا والفلسفة وعلم النفس أو في الأقسام الأخرى من الجامعة ؟

د . دكلود أوبير (مستترقة فرنسية) :

يجب تحديد الفروق بين اللغتين القصصية والعمالية .

اللغة العربية تقويت على أيدي المبدعين الشباب والمبدعين الكبار أيضا .

د . ماهر شفيق فريد :

إن الكتابة الأدبية العربية تواجه اليوم مأزقا بسبب تقويم اللغة ونهجها على أفلام المبدعين العرب ، فهناك غموض في الرؤية بسبب غموض التعبير يتسبب في ذلك المبدعون الشباب والمبدعون الكبار ، واعتقد أن أمام الكاتب الأدباء العرب 4 سبل هي :

١ - ألا يتردد في ألا يعود إلى اللغة العربية الكلاسيكية في مظانها في القواميس والتراث .

٢ - لا ينبغي أن يعيش الكاتب من استخدام العمالية في أشد صورها فجاجة إلى جانب استخدام القصص في أشد درجات اغرائها .

٣ - ألا يعيش الأديب أن يستفيد من التركيب والتعبيرات الموجودة في اللغات الأخرى ، فنحن في حاجة إلى هذه التعبيرات لتجديد اللغة .

٤ - لا ينبغي على الكاتب العرب أن يقتصر على التراث الأدبي فقط ، وإنما عليه أن يرجع إلى التراث العربي في التصوف والتاريخ والجغرافيا والمعلوم أيضا .

اللغة العربية عامل من عوامل الوحدة :

د . نصار عبد الله :

لماذا نشغل أنفسنا بإصلاح اللغة العربية ؟

إننا نسعى إلى إصلاح هذه اللغة لأنها تؤدي وظائف عامة :

١ - لأنها لغة علم وفلسفة وأدب .

٢ - لأنها لغة تاريخية .

٣ - باعتبارها سياس ، فاللغة العربية عامل من عوامل الوحدة وينبغي أن نؤكد هذا كله ونحن نتحدث عن إصلاح اللغة .

في السلسلة الأولى من صياح الأحد ١٩٨٦/٣/٢٣ وقد استمرت لمدة ساعتين من التاسعة إلى الحادية عشرة الفيت ملخصات للايحات والمحاضرات التي دارت بصفة عامة حول اللغة العربية ومشاكلها وطرق تدريسها وأيضا عن طه حسين واللغة :

د . حيد الحميد إبراهيم (قضيا الاعراب كطائرة جالية) :

إن هذه الدواصة ترفض الفكرة التقليدية لوظيفة الاعراب والتي ترى أن الاعراب يتوقف



د . محمد حامة :

انصرف المعلمون عن الإصلاح وأخذوا يسرون خلف مشاكلهم الحياتية والشخصية ، فليس هناك مشكلة في النحو ، أو مشكلة في التركيب إذن ، كلنا نسمع للغة العربية ويفهمها ، ولكن الدراسة التي تتم في الجامعة والمدارس دراسة متقصصة ، القواعد في ناحية ، والنحو والصرف في ناحية أخرى ، والفهم في ناحية ثالثة ، كل هذا يتفصل عن بعضه البعض ، فمأذيم التلميذ من الجملة (ضرب زيد عمرا) مثلا ، هذا لا يمتنع ولا يمتنع في أي جانب ، يجب فهم النص من خلال القواعد

**العربية
ليس لها وجود
إلا
على لسان
المتكلمين بها**

واستخدام المخترعات الحديثة في تعليم العربية التي يستخفها - على سبيل المثال - غير العرب الحريصون على التطقن السلم للغة العربية .

وقد عقب الدكتور عبد الحميد إبراهيم فقال أن اللوم يقع على اللغة العربية نفسها لأنها تحوَّلت إلى شيء مقدس لا يقبل المناقشة ، فضلا عن تعقدها في بعض النواحي ، وهذا ما يجده بعض الأجانب الذين يجادلون أن يتعلموا العربية ، فيأخذوا لو خففنا اللوم والمجوع الضاري على الإنسان العربي ، وعلينا أن نأخذ في الاعتبار طبيعة اللغة العربية نفسها .

د . ولعت القرنواي :

إن الشائع الذي يحصل عليه الإنسان العربي من أجهزة الإعلام غاذج مشوَّعة بصفة عامة ، أيضا التصور المقرر على التلاميذ والطلبة بالمدراس نصوص غير صحيحة عن الواقع إطلاقا مما يحدث فجوة واسعة ما بين ما تدرسه وما يعيشه . نحن عرب .. نعم .. ولغتنا هي اللغة العربية .. نعم ، ولكننا عندما نتعامل في حياتنا اليومية نتعامل بلغة مختلفة تماما وهذا هو أساس المشكلة .

د . محمد حامة :

اعترض على توجيه اللوم إلى اللغة العربية الذي وجهه د . حيد الحميد إبراهيم ، لأن العربية في النهاية ليس لها وجود إلا على لسان المتكلمين بها .

الطاهرة / مديحة أبو زيد :

لماذا لا يكون هناك تقييم لبرامج تدريس اللغة العربية في المدارس والمعاهد المختلفة وعلى أساس النتائج المستخرجة تتخذ الإجراءات اللازمة ؟

الروائي / عبد الحكيم قاسم :

علينا أن لا ننسى قضية اللغة العربية والترجمة ، فالكاتب المترجم في كثير من الأحيان ليس له علاقة باللغة العربية السليمة من حيث تركيبة الجملة العربية على الأقل .

د . هيام أبو الحسن :

إن مشكلتنا هي حفظ القواعد ، إن الأطفال العرب الذين كانوا يحفظون - مع ذوقهم - بالخارج عندما تعلموا القواعد والنحو والصرف كانت النتيجة مدهلة ، وأقول هذا بناء على تجربة شعنتها بالفعل . إذن فطبيعة التعليم ووسائلها لها أهمية كبرى في معرفتنا وتعليمنا هذه اللغة .

طالب من أداب للسيا :

يجب أن نبحث أولا عن إجابة السؤال : لماذا وصلت اللغة العربية إلى ما هي عليه الآن ؟ الاجابات كثيرة ، ولكن ينبغي التركيز على المدرسة وطريقة التدريس فيها في المقام الأول وقبل كل شيء ، لابد أن تنطبع اللغة في أذن الطالب أو التلميذ أولا ثم يقوم بمحاكاتها .

عليه المعنى ، أن المعنى يفهم من السياق شأن كل لغات العالم ، كما أن نستمتع بفهم ما يرد من القائل حتى في حالة التمكن ، ولكن هناك وظيفة جارية يؤدونها الأعراب في اللغة العربية .

عهد هذه الدراسة (التي أقدمها) إلى التقليل من الأعراب الذي اعتبر قيمة شريفة للغة العربية بعض النظر عن قيمته الحقيقية ، فالأعراب شيء خارجي وصناعي ، وهو مستوي ثان للغة ، لا تعرفه العامة وليس شرطاً أن يتم الفهم به أو عن طريقه .

إن هذا البحث يرتفع بالأعراب كقيمة ثقافية وكمستوى ثان للغة ، لأن الأعراب قد تحول إلى منطق رياضي صوري كمنطق أرسطو .

اقترح بالعلماء القواعد النحوية في مراحل التعليم الأولى :
د. فتحي جمعة (تطورات في مشكلة تعليم العربية) :

البحث يدور حول وضع اليد على المشكلة ، وتتمثل المشكلة في التعارض الواضح بين الأهداف الكبيرة التي وضع أسسها رجال التعليم ، وواقعنا القوي في شتى أنحاء الوطن العربي ، هذا التناقض أرجعه إلى قصور في الوسائل التي لم ينظر إليها واضعوا المناهج ، وضعوا منهاجهم أو رسموا أهدافهم ، والوسائل هي طريقة الدراسة التي تتم في القرون المختلفة في اللغة العربية .

واقترح ١ - إلغاء دروس القواعد مطلقاً من المرحلتين الأولى على أن يستبدل بها نصوص مختارة بمثابة يتم عن طريقها تدريس اللغة .
٢ - قراءة القرآن الكريم هي أقوم الطرق في اللغة ، ويجب تخصيص حصص مستقلة لهذا الغرض يقدم بها أساتذة متخصصون في الثلاثة .

٣ - العناية بإعداد المعلم وإعادة النظر في المناهج التي تدرس في المعاهد المتخصصة .

٤ - تقرير مادة الثقافة للقوية على كل مراحل التعليم ، وفي كل معاهد بلا استثناء .
٥ - ألا تعتمد المعاهد اللغوية المتخصصة على ما يصرّف اليوم بمكتب التنسيق ، لأن اللغة مهارة تحتاج إلى اكتسابها إلى قدرات ذهنية خاصة وعقلانية رياضية منطقية خاصة .

د. ماهر شفيق فريد (من طين واللغة) :
وقد تعرض د. ماهر شفيق إلى هذه النقاط الست في حديثه عن علم حسين واللغة .

١ - نوع التشريب اللغوي الذي تلاءمه على حسين في حديثه وشبهه حتى انتهى من ذلك الأدب .

٢ - نظريته إلى اللغة وموقفه منها .
٣ - كيف لاحظ لغته في نظر معاصريه
٤ - تحديد المناطق التي خدم اللغة العربية
٥ - صلة تربه بالبحر
٦ - الإلاق الفاتحة أمام دراسي لغته .

اقترح بالعلماء قواعد النحو من مراحل التعليم الأولى

د. احمد ختار عمر (تعليم العربية بين المدرسة والجامعة)
يجب التفريق بين اللغة كموضوع للدراسة ، واللغة كموضوع للتفكير والتعبير ، كما يجب ربط اللغة بأنشطة الطلاب المختلفة ، ومن المفيد أن نتفكر في إنشاء مركز للدراسات التطبيقية ، وأن نربط دروس اللغة العربية بالحياة ، كما يجب التنسيق بين هذا المركز والمراكز الأخرى المهتمة باللغة ، وبصفة عامة فاته منها كان التجريب في وسائل تعليم اللغة ، فالتأني نصل بها إلى ما هو أدنى منها الآن .

مناقشت حول البحوث السابقة :
وقد دارت بعض المناقشات حول البحوث والدراسات السابقة نسجل منها الآن :
أحمد عفيفي : أطالب د. عبد الحميد إبراهيم بوضع قواعد معينة لا تكلم عنه بشأن قضايا الأعراب كظاهرة جارية .

حسن خضر : أن كل المتحدثين اغفلوا الاطار الحضاري الذي تتحرك فيه اللغة العربية في المجتمع المعاصر ، أن اصلاح اللغة يبدأ من اصلاح للجمع نفسه .

عبد الحكيم قاسم : ليس من النحوم ما هو ضروري لفهم ، وهذا تعليق على د. عبد الحميد إبراهيم كإن اللحن هو وقوع في قاعدة أخرى غير القاعدة الأساسية .

د. يسرى المرب : هذا المؤثر يدعو إلى تفكير شديد بمستقبل اللغة العربية ، ولقد أوقعني بحث د. عبد الحميد إبراهيم في حيرة شديدة وهي خاصة بالظاهرة الجمالية للأعراب .

د. عبد اللطيف عبد الحليم : نحن فقدنا النخوة نحن لفتنا ، وهذا ما يجب الاعتراف به ، ورأي أنه لا أمل في اصلاح هذا الجيل الخالي من السلاط
تواجد الآن ، وعلياً أن نبداً . إذا أردنا - من

الأجيال القادمة ، وحتى تكون النخوة قد وجدت لدينا .

الشاعرة زينب أبو النجا : اتنا نطالب بدورة ثقافية قوامها اعداد المعلم لاعداد السليم والقضاء على أمية بعض رجال الاعلام .

د. عبد الحميد إبراهيم : إن الأعراب ليس سابقة (وأنا أكلم عن الأعراب وليس النحو ، وإنما يتعلمه الطالب ، فالأبداء العلماء القدماء كانوا يلحنون ويترخصون في ذلك ، وفي اللغة العربية القديمة كان يحدث هذا ، إن الأعراب ليس هو اللغة العربية كما تعرف ، وإنما هو وظيفة في اللغة ، ولقد أحسست من كتاب د. إبراهيم أن الأعراب ما هو ألا وظيفة جارية في كثير من الأحيان ، والنحو يعتمد في كثير من الأحيان على الرزين والموسيقى ، ونحن نرى هذا في أشد ما يكون بالنسبة للفتنير ، إن دراسة الصوتيات قد تقلب النحو رأساً على عقب كما قال استاذنا الدكتور إبراهيم أنيس .

د. فتحي جمعة : إن الأعراب ليس شيئاً خارجاً عن اللغة العربية ، أنها لغة أعراب ، والأعراب فيها ذو سلطان كبير عليها وهو من صميم بنية اللغة العربية ، ونحن نتخلص من الأعراب فالتنا نصل إلى مستوى آخر من لغتنا القصص ، أن القصص لا يمكن أن نترج عنها الأعراب ، والأعراب ملكة يتكسبها من بدرس اللغة العربية . واللحن في القصص ، العامة ، فاللحن خطأ في اللغة على مستوى القصص نفسها ، ولكن الذي يتحدث في العامة يتحدث في لغة أخرى .

أما الندوة الثانية من صباح الأحد ٢٣/٣/١٩٨٦ فقد استمرت لمدة ساعتين آخرتين من الحادية عشرة والنصف إلى الواحدة والنصف ظهراً وقد جاء فيها :

١. د. كلود أودير (بعض الملاحظات على تدريس اللغة العربية للأجانب) :

أن القصص هي اللغة الأساسية - وخاصة في اللغة العربية ، في تدريس العربية للأجانب ، ولكن تدريس اللغة العامة للغة الأجنبية ، أسباب منها أنها لغة مستعملة بين الناس فعلاً .

يجب الرجوع إلى منبع التدريس نفسه :

د. محمد فتوح : أن من سبب اصلاح اللغة ، العودة إلى المنهج نفسه ، ويجب أن تعود إلى النص اللغوي نفسه ، كما يجب أن يتنوع النص عند الدراسة ما بين قديم وحديث ، وثلاً نص للباحث ، ونص ينس ، ونص من القرن العشرين ليدرسيه ، ونص بطريق ، فالظاهرة الوصفية ثم النظرة التكاملية ، ولقد سبق لي أن طبقت هذا المنهج فاسترقت نصاً للباحث من البخل ، ونصاً لآي حيان التوحيد في الأبداع والمؤانسة ، ونصاً من كتاب د. عمود المريعي في نقد الشعر ، كما اخترت نصاً للدكتور زكي نجيب محمود . إن هذا الاختيار المتروك مفيد لا شك في ذلك .

المصطلح يمثل مشكلة دولية :

د. هيام أبو الحسين : (قصة المصطلح الأدبي) :

اننا نتعامل مع المصطلح الأدبي تعاملًا مشكلة يومية ، ولذا أول بلد عربي يصطدم بمشكلة المصطلح ، الذي يمثل مشكلة دولية في الأساس وخاصة عند الدول التي تتحدث بأكثر من لغة وخاصة الدول التي تتعرض للغزو الأنجلو أمريكي ، وهذه المشكلة تنظر إليها من وجهة المنهجية المعاصرة .

علينا ان نعرف من هو الجمهور الذي يتوجه اليه المصطلح ، وما هي توعية المصطلح نفسه ؟ ان المصطلح منتج لغوي في الأساس يتم طرحه للمستهلكتين عن طريق عرضه في سوق اللغة وعلينا ان نعرف هل نجح استخدامه أم لم ينجح ؟ (واسمحوا لي ان استخدم هذه التعبيرات المادية) .

إن هناك خطوات معينة تتبع عند اختيارنا لمصطلح ما ،

١ - تحديد المشروع (مثل تعريب التعليم الجامعي) .

٢ - تقسيم المشروع الشامل الذي سأتعامل الى مجالات فرعية مثل (تعريب التعليم الجامعي في كلية الطب او الهندسة الخ) .

٣ - كل مشروع فرعي من هذه الفروعيات يدرس بطريقة مستقلة ، وبالتالي للمصطلحات الأدبية يتم تقسيمها حسب الأنواع أو الأجناس (شعر - قصة - مسرح الخ)

٤ - حصر الفئات التي تتصل بكل فرع في الحاضر والمستقبل ، وفي كل الحالات يجب ان يكون لدينا هذه المصطلحات .

٥ - يجب نشر هذه المصطلحات .

٦ - ترجمة المصطلحات الجديدة التي يتم اختيارها .

٧ - يجب اختيار المصطلح المعز من المقروض ان يكون دقيقا في التعبير وان يكون سهل الابقاع حتى يتقبله الأسوأ أو الجمهور يارتاح

اننا يجب ان نعي بطبيعة المصطلح وذلك عند تصنيف المصطلحات . كما يجب نشر هذه المصطلحات حتى لا تكون حبيسة الأرواح أو القواميس ، اي لابد ان تكون هناك دعاية لهذه المصطلحات وعمل وسائل الاعلام الجماهيرية أو تهتم بهذا المجال . ان المصطلحات الأدبية مشكلتها كبيرة جدا ، فالبنيوية - على سبيل المثال - مرفوضة تماما بالنسبة لي ، فالجمهور لا يفهمها على الإطلاق . ان مشكلة المصطلح اساسا مشكلة فهم ، كما يجب علينا ان نستفيد من الجهود الدولية في هذا المجال .

د. رفعت القزواني (المعجم العربي في ضوء معطيات علم الأصوات)

ومسدى الدوعي للمعجم لنا كمعرب أو كمتعلمين للغة العربية .

د. محمد حسان : (العربية ودور القواعد في تعليمها)

ويرتبط بهذا الموضوع علم القدرات والعلم بقواعد الاختيار التي تربط الدلالة بين هذه الكلمات وبعضها البعض .

اننا نقدر ظروف اللغة الحياصة وتاريخها الطويل ، ونقدر أيضا دور التطور الذي يمت بعض الدلالات ويهي بعض الآخر ، ان اللغة صورة للحضارة ، كما ان تدريس القواعد متصلة مع اللغة قد أسهم في ان يعتقد البعض ان هذا هدف لذاته .

العربية امرأة بلغت غاية الجمال :

د. حسين نصار :

انا اعتقد ان اللغة العربية امرأة بلغت غاية الجمال ، وللعربية مقومات الجمال الذاتية ، وعمل الأديب ان يكشف مناحيق الجمال ويستغلها أو يستخدمها . فللحسنات اللغوية

(على سبيل المثال) تزيد جمال اللغة جمالا . ان هناك طاقات متعددة يستطيع الأديب ان ينفذ الى مواطن الجمال فيها :

عقدت الندوة الثالثة في اطار مهرجان طه حسين الثالث عشر صباح يوم الاثنين ٢٤/٣/١٩٨٦ واستمرت لمدة ثلاث ساعات متصلة وقام بإدارتها الدكتور صابر أبو السعود .

في بداية الندوة تحدث الدكتور منبولى عن مشكلات تدريس اللغة العربية فقال : ان هناك مشكلات في تدريس اللغة العربية لطلبة الدراسات العليا لاقسام العلوم الإنسانية ، كما ان هناك بعض التوصيات لابد من توجيهها في هذا المجال مثل ،

١ - الاهتمام بتدريس مادة الدين بشكل اجباري في مراحل التعليم المختلفة

٢ - الاهتمام بتدريس اللغة العربية في صور القواعد النحوية والأدب .

٣ - تشجيع مجلات الخطابة المدرسية في المدارس المختلفة .

٤ - لابد من تدريس اللغة القصصي للطلاب في اقسام كلية الآداب المختلفة وفي الكليات النظرية مثل الحقوق .

لا يوجد منهج لتدريس اللغة العربية للأجانب :

د. محمود السعقل (حول مشكلات تدريس اللغة العربية للأجانب)

وفي هذا المجال لابد من الحديث عن

١ - اللبج ٢ - الكتاب ٣ - اللغة التي سيقيم المدرس بخلافها وسيلة لشرح مادته وتوسيع منهجه .

وهنا يلاحظ انه لا يوجد منهج لتدريس اللغة العربية للأجانب على مستوى الوطن العربي ، هناك كتب فقط ، ولكن لا يوجد منهج ، هناك محاولات عند اللبنانيين والسوريين ولكنها محاولات تجارية فقط ، ولا توجد أية استراتيجية عربية لهذا الغرض ، ولابد من ايجاد قاموس عربي جيد للأجانب .

د. ابراهيم المصوبى (مشكلة الرسم الاملائي)

وقد تحدث عن الخط العربي الحالي وضرورة تنويعه ثم استخدمه في تعليم العربية .

د. محمود العيد : وقد تحدث عن المنهج التاريخي لدراسة مشكلات اللغة العربية على ضوء مناهج علم اللغة الحديث .

د. يسرى العزب (التضمين اللغوي في الشعر المعاصر) :

ان التضمين الذي يتحدث عنه د. العزب ليس هو التضمين الذي تجده في القصائد التي تستعين بآليات للشاعر آخر ، ولكن التضمين هنا يعنى الاندفاع من اللزوم اللغوي الشعري في الشعر القصص ، والتضمين اللغوي للشعر القصص في الشعر الشعري أو الشعر الماسي .

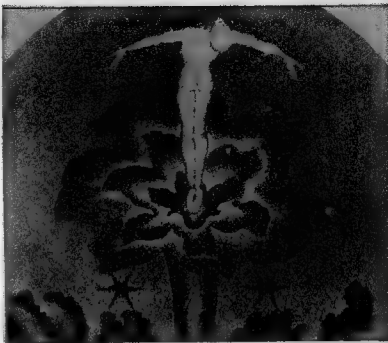
الاعتبار القومي والاعتبار الفكري لغة العربية

يجب الاعتراف باننا فقدنا النخوة نحو لغتنا العربية

ومن ثم ، جرى حديثنا منذ القرن الثامن عشر عن الروايات وقصص الغرام والغمية أو خيالية ، ووجدنا أحياناً أن التمييز بما فيه الكفاية ، وجعلنا بسبب تحيزنا التطبيقي إلى إغفاء القيمة على المذهب الواقعي ، أكثر من إضغاثها على المذهب الرومانسي . ولعل من اللازم كبدية على الأقل أن نرى التراث الذي يؤدي إلى أدب الخيال العلمي الحديث من حيث أنه حالة خاصة للقصص الخيالي ، لأن هذا التراث يتشدد دائماً في الفصل بين عالم القصة الخيالية وعالم التجربة الإنسانية الماثول فصلأ جلياً . ويضبط هذا الفصل في أبسط وأقدم صورة شكل عالم آخر ومكان مخفف مثل :

السياء ، الجحيم ، جنة عدن ، أرض الجن ، المدينة المثل ، القصر ، جزيرة الجوليس الحزائية ، جزيرة ليليوت الخيالية . وقد استغل هذا الإنسلاخ الجادري بين عالم القصة الخيالية وعالم التجربة بطرائق مختلفة . وكان على إحدى هذه الطرق ، وهي أكثرها وضوحاً ، أن تعطل قوانين الطبيعة لتسبغ مزيداً من القوة على القواعد القصصية التي هي نفسها إسقاطات للنفس البشرية في شكل زخبات وخواف مشروعة . وتكون هذه القواعد البحث في جدار كل نسج قصص هي نفسها السمات المميزة والمحددة لجميع الأشكال القصصية ، سواء وجدت في كوالب « والغمية » أو « خيالية » . وهي أكثر وضوحاً في القصص الرومانسية البحث ، منها في أي موضع آخر ؛ لأنها أقل استغناء فيما يتعلق بها من بواطن وصفات أخرى . ولكن ثمة طريقة أخرى لاستغلال الإنسلاخ الجادري بين عالم الخيال وعالم التجربة ، وتؤكد هذه الطريقة إدراك الأشياء وتصورها . ويمكن استعمال الاختلاف للتوصل إلى قوة إرتكازات شديدة على بعض جوانب ذلك الواقع نفسه الذي نحى جانباً لاستنباط عالم روماني . وسحين تعود القصة الخيالية صامتة إلى مواجهة الواقع ، تتنج أشكالاً مخففة للقصة الخيالية الطبيعية ، أو اصطفاً الأساطير والخرافات التي نسميها عادة ، قصة رمزية ، أو مكمية ، أو خرافية تجري على ألسنة الحيوان ، أو حكاية رمزية ذات مغزى أخلاقي ، وهلم جرا - لتبين معرفتنا بأن الواقع موجه توجيهاً غير مباشر خلال طريقة خيالية جلية .

وهكذا يكون اصطفاً الأساطير والخرافات هو أدب الخيال الذي يقدم لنا عالماً متسلخاً جلياً وبوضوح من العالم الذي نعرفه ، لكنه يعود إلى مواجهة العالم المعروف بطريقة من طسرات إدراك الأشياء وتصورها . ومن المتعارف عليه ، أن اصطفاً الأساطير والخرافات كان وسيلة مفضلة عند المفكرين الدينيين ، لأن الديانات أصرحت إصراراً دقيقاً على أن ثمة عالماً آخر غير العالم الظاهر للعين ، كما ترى الفطرة السليمة أن الواقع - « للمذهب الواقعي » ناقص ، وللملك فهو زائف .



جذور أدب الخيال العلمي

روبرت سكولس
ترجمه من هين توري

كل قصة خيالية - بل كل كتاب سواء كان أدب خيال أو لم يكن - يخرجنا من عالماً الذي نعيش فيه عادة . والدخول في قراءة كتاب يعنى الخيال في مكان آخر . ومن طبيعة هذه الحرية وعلاقتها بتجارب حياتنا تأن جميع نظريتنا للتفسير ، وكل معاييرنا للقيمة . وقد ناقشت في موضع آخر حالة العلاقة الخاصة بين أدب الخيال والتجربة التي تعبر عنها مصطلحات عامة مثل « أدب خيال المستقبل » ، ولقد أتى طبيعة موقفي الجذلي كمدافع عن شكل شعبي ، لكنه ليس شكلاً قليل الشأن في أدب الخيال من الناحية التقنية ، إلى خلق حالة عديدة للغاية بالنسبة لموضوعها . ولأن قواعد البلاغة تجر كل المدافعين الراديكاليين على الاختيار بين عناية قضائهم ، إما بالإسراف في التولييق ، وإما بالإسراف في الحسومة ، ولست أفهم فهماً جيداً سوى تلك القواعد . وفي مقابل هذا ، أضحى أن اعتماد اعتماد أكبر على الشائعين التجريبية والنظرية ، بوصف بارامترات شكل من أدب الخيال قديم وجديد على السواء ، تاحصلت جلوه في الماضي ، لكنه يصورى بصورة متميزة ، متوجه إلى المستقبل وغير مرتبط به .

ومن المؤلفات في نقلنا إلى الجوليس سكولس العالم على التطبيق التمييز بين مدرستين عظيمتين لأدب الخيال طبقاً للملاحة التي تتخلها بين موالم أدب الخيال وعالم التجربة الإنسانية .



والعلم ، والطبع ، كان يحكى لنا الشيء نفسه
عند مئات من المسلمين . فالعلم الذى نراه
وسمعه ونحس به - هو الحقيقة ، نفسها ، لا
الآخيل من شخص حواسنا ، وعملا على قلوبنا
التي ، مثلما يوضع ذلك بيسر ، أبسط
بجهر . ولذلك ، فما لا يترك الفعلة ، أن
يجب على ما ننسبه أدب آخيل ، وعلى
استعمال الوسيلة القصصية نفسها لفضل
مناخنا السلبية : يعني ، أنها حداثتنا
متمثلتنا . غير أن اختلافات بين رجل
التيون من أدب آخيل ، لا بد من بحثها .

وهناك جموع حسان لاصطفاة الأساطير
والخرافات ، أو القصة الخيالية التعليمية التي
تؤازر التمييز نظرياً بين الفصص الخيالية
للذين ، والفصص الخيالية للعلم . وقد نسي
هذان الشكلان على التوالي ، اصطفاة ،
وما قبلها ، واصطفاة نظرية ، ولأساطير
والخرافات . وهذا التمييز ناقص وغير مشير
للأسباب . إنه على الجماء أكثر ما يعود خطأ ،
ولكن معظم الفصص الخيالية التعليمية يسودها
الاصطفاة الحشائي أو النظري للأساطير
والخرافات . وفي التراث السحي نفسه يمكن
التمييز بين أن كوميديا دانتى ليست إلا اصطفاة
عقائلياً ، وأن يوتوبيا مورقسي ليست إلا اصطفاة
نظرياً . ويحد عمل دانتى أصطم درجة بكل
القضايا الباقية للمعرفة ، ولكنه يسيء في إطار
مفاهيمه تبين مفاهيم النظرى للعلمية .
ويوتوبيا مورقسي فخرى عنوانها بأنها لا مكان .
نوع ناحية أخرى ، لا بد لكوميديا بشرية
كانت أو أحياناً أن مثلاً الكون المخطوط . وما كان
الاصطفاة النظري للأساطير والخرافات متأخراً
الفصص الحشائي ، فإنه خلق إحصائي
النوع ، مرتبط من أصوله بالقيم والمواقف التي
شكلت نمو العلم نفسه ، لا بدقت نزوات
علم عصره ، الأمر الذي دفعه إلى اتخاذ وضع
المفاهيمية في بعينه في الكتاب الثالث من رحلات
غلفري . فهو يؤكد أنه لولا الجيروسكوب
والتيليسكوب ، ما كان الكتابان الأول والثاني
بالصورة التي هما عليها . أما الكتاب الرابع
فيمكنه نظرية الجأز كل حقيقة ، ولذلك ،
لدعاه اصطفاة ذات للأساطير والخرافات
والعلمية ، مع أنه يمكن دائماً في عوالم
التحكم . فاصطفاة مورقسي النظرى وتطور
لأنه ولد من الفلسفة الإلهيائية بعد سلائف
العلم . ولكنه لم يذهب ذات يوم ، كما يذهب
بوليو الحاضر ، لأسباب ترمي إلى أن علمنا
يكون عرستكاه .

وكما علمنا Claudio Guillén، قد يرى
أدب بصورة مفيدة في حالة تطلمه إلى لسق ما
على أنه مجموعة من الكائنات تمديد ترتيب
سبها باستمرار بعضاً من توازن لم يتحقق
فلاذلاً. وفي أثناء هذه العملية، تتطور بعض
اشكال النوعية، وتثبت على حالها، أو
تلاشي من الوجود، وتعود بعضها في لحظات

معية من التاريخ ، ولا نلبث أن نسلم موصفا
المطير من ضرور الزين وصوب . وفي كل
عصر ، مثليا كالروس من أياح المدرسة
الشكلية لومعين بقوة الملاحظة ، تعد بعض
الأشكال التكوينية أشكالا « قوية » ، إلى مقبولة
لإنتاج أدب جاد - ونعثر أشكال أخرى من
المتعلق ، إما لأنها مقصورة على فعل بينهما
(« أدب شدة ») ، وإما لأنها شديدة التواضع
(« أدب شهية ») . والآخر الزمن ، يصحب
الأشكال الفنية والكلام جاملة « متقلبة »
، وتقلد قوما لحيوية . ونسج الأشكال « السائلة »
فإنها حسنة المصير الشيعن أحر الأمل ، ويحرك
قوى تولد لهاذلة الأثر . وقد ترى
أسباب هذا في المصطلحات الشكلية الحديثة -
إسستة المصطلح المتغيرة - فتدأ اجنس
الأدبي . أو قد ترى في مصطلحات اجتماعية
نظاما - على أنها استجابات لتطورات اجتماعية
أو صورتها خارجة عن إطار الأدب
نفسه . ونسب طريقة تفكير ، فإن الأدب
أجبال ما دام معزلا ، فلا تكن النظر إلى نظرة
من بعدهم من مصطلحات الشكلية ، وما يجب
أن ينفذ من التغييرات الشكلية ، لا بد أن يرى
في ضوء نظريات أخرى في الموقف الإنسان .

وتم ، لرى بحث جزئية صغيرة ، لكنها
جزئية صامة لنسب الألب : أى تقابل أشكال
مبينة لصفة هذا الحيوان على مدى قرون قليلة
من الستين انتهى بحصول الحاضر . (لارى ألب)
ولمطالعة وسامعنا على هذا الجانج من حركة أكبر
الزواحف ، وسامعنا على هذا الجانج الشديد ، وسوف
استطيع أودعنا تهييها . وبإمكاننا التطلع إلى
أسور من هذا النوع يجب ألا نتحقق بحسب
الطريقة تفصيليات جديده . وعلى هذا النظر بسيطة
في أن هذا الألب الحيوان من طيلى الألب ، الألب ،
لم نتظر ما إذا كان يمكن التطلع المنظور القديم
من التاريخ عنظر . وأرى بعد مسألة نادر
ما استعرت منظره . ربما ألبا أكبر كثير
أما احتمال إجابة . وحي ، لا ألب إلى جعل شكلا
شكلا سائنا ؟ وبإمكاننا بطبيعة
لبداية ، فلماذا مثلاً ، استود الرواية التمثيلية
لبلاد أوروبا اللطيفة منذ ستة من أواسط القرن
لسلسلن عشر وطوال القرن السابع عشر ؟
بل ، القرون ، أن الجانج قد تار حول هذه
السلسلة . واعتقد أننا ألب الرواية التمثيلية
ناتت ملامحة بصورة مثالية لهند قد في نظام
الإجماع أحادي التكم قدرته على الحسب
لحرجت إلى حين الوجود بعد ، من حيث أنها
تظم لقراء القصة الذى خلفه التظم الإطاسي
لها . (لارى ألب)
وقد جعل عصر الألب : (لارى ألب)
مخرجت إلى حين الوجود بعد ، من حيث أنها
تظم لقراء القصة الذى خلفه التظم الإطاسي
لها . (لارى ألب)
وقد جعل عصر الألب : (لارى ألب)
مخرجت إلى حين الوجود بعد ، من حيث أنها
تظم لقراء القصة الذى خلفه التظم الإطاسي
لها . (لارى ألب)

الجيل الإلهي أو الإسكندر وهربرت فيلانو، أو
حياة السير رولف راي، شكلاً أياً أعيننا من أن
يخلق الإنسان إلهاً.

في حالة الرواية، نجد أنها شكل عظمي
بأساطير لأسباب ثقافية موزانة. وأن نشعر
الطبعة الوسطى لم ينجب في نشوء الرواية،
لكنه تسبب في نشوء معاجيم جديدة لتوَلَّف
الإنسان، وكُنْث ذات هاتين الصفتين من أن
تحمداً. وولدت الفهم للتراث بحوجه
معنى من حيث أنه عملية ذات دينامييات
خاصة ناجمة من تفاعل القوى الاجتماعية
والاقتصادية مفهوماً جديداً للإبسان، وأخيراً
أكتنا بصر في هذه الكائنات الغائبة، ولأدرا
أنك تفتل هذا الصرح بالطريقة نفسها على
المرح - من عوام الألسان مع تعليل
تأيد أو رفضك الدائم للبصيرة. وليس
الأمر، أنه لم يكن بالإمكان كتابة الحياة العظمى
التي تتناول الإنسان الاجتماعي إلا بالاعتماد
على عالم الخيال بصفاته إيجابية من الكتب
التي أعينها الكاتب سير ريتشارد شيل على
إنس كي يستولدوا صورة اجتماعية ثرية على
خلفية المسرح. ولكن ما حققت الرواية بيسر
وطبيعة، لم تستطع الرواية المتخيلة أن تحفظ
بسر الأناشيد، بل فقط، متبسة بالأساطير.

وبالطبع ، جاءت الرواية لتكون شذلاً أدبياً ،
وعرّاعاً تاريخياً نوعاً تفكيكاً ، ويكتفه
التصير من نقد باكر قدر من الارتفاع .
وكانت الرواية هي الشكل التلغفي المبرور
الزمن . إذ أنها تلت كل ما قبله وواقع القرن
التاسع عشر والقاصون العظام ، تابت فيه
الكتابة خالية لصوره الروائية الخالصة من
التاريخ . وتسلط أن يرى في سلسلة روايات
صاحب بيت يترك ذرواً ، مهدداً كاملة تاعط
فكلاً إنشائياً ، ويصبح أبطال هذه الروايات
مصارعين في لعبة خطط التاريخ الكبيرة
لنفسها . ولها هذا ، بكافة كمال العصر
التي اكتسبها في التاريخ بكتابة جلية في كاد
يرتفع إلى مصاف الألف ، وصار له في العقل
مقام عظيم ، سمي تلك التاريخ الذي هو
روم العصر إلى تليد اليد المصد .

والآن ، فلننظر البؤرة على صورة الأشكال
القصصية وسعدنا ، حيث لا يملك النظر إلى
تأليفه الاجتماعي القوة المهيمنة ، وسحب ، حتى
في جميع الفنون ، لا ينظر إليها أيضا في نطاق
نوع واحد من الأدب . وفي مجال الرواية
أسف ، نستطيع تتبع إرثها وكذا الرواية
المعاصرة في القرن الثامن عشر ، والرواية
للاجتماعية والتاريخية في القرن التاسع عشر ،
أكبراً ، الرواية الجوانية والسيكولوجية
في القرن العشرين . وقد
خرجت هذه الأشكال جميعاً تحت مسمى اللقب
الذي ، واحتل هذا اللقب الموقفي من
التي أتت أبداً في هذا الصدد ، مكاناً مسيطراً
في أشكال الأدب من مصر حديثاً وماز يفوق

القرن الحالى . وتعايشت الأشكال الروائية الأخرى مع المذهب الواقعى السائد - مثل الشكل القوطى الذى ظهر أول ما ظهر فى أواخر القرن الثامن عشر - ليس نفرة وجدانية مفتوحة إلى النسق الأدمى ، بإهتمام الأشكال الانجوسية والوجدانية عن مواقع القوة البطولية . ويبدو سوف نجد أن الاصطناع النظرى للأساطير والخرافات المصحوب بمول عجمية ، ظل نشطاً بفضل كتاب مثل صمويل جونسون فى كتابه « سارتور رزاتروس » . ولكن من الإنصاف أن نقول إن هذا التراث قد انظر إلى القوة والاستمرارية - أى انظر إلى الليأت النوعية - حتى وضعت التطورات التصورية الجديدة الحكمة النظرية للأدب الخيالى فى موقع مختلف كل الاختلاف ، أعدل فى تغيير نسج رؤية الإنسان ومسايل أمت بالحتم إلى تغيرات فى أمله الخيالى .

وقد بدأت هذه الثورة فى تصور الإنسان لنفسه بنظرية دارون فى النشوء والإرتقاء . واستمرت بنظرية إيشتين فى النسبية . واتسمت بتطورات فى دراسة أجهزة الإدراك البشرية ، وفى التنظيم ، والصلات التى تمتد من نلسف إيشتين اللغوية ، وسيكولوجيا الجشاشات عند كوهلر حتى علم السلالات البائى عند تيلي ستروس ، وعلم السيروتىكا عند فتر . وقد أدى هذا القرن الذى بدأ فى إعادة الترتيب الكون ، وتدل عليه هذه القائمة من الأساه والمهام بصورة غير واضحة شاماً إلى وسائل جديدة لفهم الزمان البشرى ، والزمان ، وإلى إحساس جديد أيضاً بالعلاقة بين النظم البشرية ، ونظم العالم الأكبر . ويمكن القول بأن هذه الثورة بأوسع معانيها ، قد استبدلت بالإنسان التاريخى إنساناً بئانياً .

وحسناً ، نستكشف الآن قدراً من هذا التحول العقلى العظيم . لقد وضع دارون ومن ساروا على دبره التاريخ البشرى فى صورة أعظم كثيراً من صورة الإنسان التاريخى . وساعد هذا على إمتداد الإحساس الكلى للإنسان بالزمان إلى شكل جديد ، وغير فى النهاية وضع المألوف فى الجاهل . وقد حاولت للقول للزمان التاريخى ، بالإشارة إلى قدرات ردود الفعل الباكوة نظرية النشوء والإتقاء أن توفق دالها بين نظرية دارون فى نطاق الأبعاد المألوفة للزمان التاريخى ، بالإشارة إلى قدرات من نظرية السوريمان قد كمن حول الزاوية المتطورة - وبالطريقة نفسها التى اعتقد بها الناس ذات يوم بأن ما جاء بسفر لفردي وشيك الحدوث فى المستقبل القريب . ويتناسخ إساسنا بالزمان قلب أتياع دارون التاريخ إلى لحظة ، والإنسان إلى مثل ضريح الشان فى قصة لم تكتمل قصلاً . وقد وضعت إحصائياتية لمزيد من التطور ، بأنواع أكثر منا تقدمنا ، أخلدنا فى الخروج إلى حيز الوجود على كوكب الأرض ، فى الموضع البائى الخلفى للظنرية الغالية الكونية التقليدية ، بصورة فاعلة ، مثلاً

زحزح جاليليو كوكب الإنسان من مركز العالم الفضائى . ومن ثم ، فإن عصر دارون الذى كان يمتد باستمرار باكتشاف شواهد جيولوجية وحريات أثرية جديدة ، كان له أثر عميق على إحساس الإنسان بنفسه وبمكتباته . وهكذا ، فإن الزمن التاريخى ليس إلا جزءاً دقيقاً من الزمن الإنسانى الذى هو مرة أخرى جزء دقيق من الزمن الجيولوجى الذى هو نفسه كسرة من الزمن الكونى .

وقد عملت نظريات النسبية بأسلوب عائل على إزعاج الإنسان من منظوره الإنسانى . بإقامة الدليل على أن بين المكان والزمان علاقة متطورة أوفق مما قد عرفنا ، بل إن إيشتين قد شك أيضاً فى صحة التاريخ . ونحن نذكر بملء المسافات الكونية وسرعات الكون المطلقة كما يراها إيشتين ، لا نقصد إدراكنا للمفاهيم البشرية الأساسية وحسباً مثل مفهوم « الزمان » ، ومفهوم « التماثل » ، بل نقصد نقتنا أيضاً فى إدراك الفطرة السليمة للعالم الذى حل على الوهى الأسطورى للإنسان ، مثلاً حلت الرواية على المحلعة فى التسلسل الهرمى للأشكال القصصية . وعلى النطاق الأصغر للدراسات الإنسانية التى علم السلالات البشرية ، وعلم النفس ، وعلم اللغة ، تطورت أفكار ، لم يجر الأرض بدرجة أثل . فبدأ يعمي إحساس زمنا بالتفكير أن بعض أساس العصر المحصرى يعيشون حياهم السردية فى سنة ١٩٧٤ . يعمي الأذلال الثانية فى أرضنا ؟ وماذا يعنى لفتنا فى التقدم البشرى حين نرى أنه علم بالقاهرة جميع ما قدسنا مع العلم والتكنولوجيا ، يعيشون فى تناقض مع العالم الذى يصيبنا بالخرى ، ويحرفون بطريقة خريزية على ما يبدو ، الدروس التى نعيد تعلمها بأسلوب مؤلم حتى يتحتم علينا مواجهة نتائج زرفنا الأيكولوجى ؟ نحن نسرع عند كل منعتف إلى أنماط تشكيل القوة التى مضت دون التفات من تناولنا العلمى للمالم . ونحن نعلم أن قوى الإدراك الظاهرة للبشر عكسمة بطفرات عقلية للصعب الشاملة أو - إيجشأت - أكثر ما هي حكومة بالتراكم المثالى للضمايل الخاصة بالظواهر . ونحن نعلم أننا نحصل اللغة بطفرات كمية مماثلة للكمائية بقواعد اللغة . ونحن نعلم أن لغاتنا الكمية تحكم وتتشكل بدورها قوة إدراكنا هذا المالم . وأخيراً ، بدأنا نذكر أن نعلمنا الإحصائية ، ونعلمنا اللغوية تتشرك فى بعض وجهو التماثل المتطية ، بل إن أكثر أشكال سلوكنا المألوفة مرتبة يصعب سلوكية أصل من قوة إدراكنا ، وعكسمة بنظم التعلية الاستراتيجية البيولوجية التى تتبدل بمعدل المتغيرات المتعددة والمرومونات ، وغيرها من المركبات الكيميائية الحيوية . وخلاصة القول ، إننا نذكر أن طريقة حياتنا ليست سوى جزء من كون متسق ، وأننا

قادرون على الخفى بحرية من نهمها من قبل ، بحيث نمتل أنمة شيئاً ما حتى - أى حيناً ما ، ومكناً ما - لا يمكن أن تكون ثمة مرطقة . بحيث نوجه أنماط المالم نفسه أفكارنا بهذه الدرجة من القوة والجمال ، فليس ثمة من نغناه سوى إقتنا إلى الشجاعة . كما أن ثمة جمالات للقوة فى سواتنا ، لا تزال على وسائل تفكيرنا لنقوة إدراكنا أخلدنا فى بداية تبنيها الآن وحسب . ورواية أدب الخيال هى القيام بدوره فى هذه المجالات . وقد أذهب الخيال إلى عقود السنين القليلة الماضية القيام بدوره هذا ، بدأ يعلم أحياناً جديدة ، ونقاً من أنه لا توجد بوابة من المالم ، بل بوابة من قرون الحيوان ، وأن جميع الألام حتى ، وأدب الخيال - هو النص المفظية - الذى لا بد أن يكون لها السبق فى حلم المفظة الذى من هذا القبيل ، لأنه حتى الوسائل التعلية الجديدة التى أفرغت هذا العصر ، لا يمكن أن تبدأ خفة الحركة النظرية والخرية التعلية للكلمات . أنة التصور لا تستطيع أن تصور سوى ما نجد أساهها . أو ما يوجه نصحها ، ولكن اللغة سرمة مثل التفكير نفسه ، وبكنا الوصول إلى ما وراء ما هو كائن ، أو إلى ما يبدو أنه كائن ، وإلى ما قد يكون أو لا يكون بسرعة التباين المعصى . أدوات الإتصال . وليس غريباً إذن ، أن يجب على الثورة المعصرية فى الفكر الإنسان أن تجد التعبير فى التحول من أدب خيال للحكمة النظرية ، كان الحصول عليه متيسراً عند قرون من السنين . ولم يفر سوى طرفة كمية فى تطور الأدب الخيالى ليصبح الاصطناع النظرى للأساطير والخرافات اصطناعاً بئانياً ، وقد حدث التحول أحياناً فى مطلع هذا القرن .

فما هو ، إذن ، الاصطناع البائى للأساطير والخرافات ؟ . إذا نظرنا إليه من ناحية النوع ، نجد ببساطة أنه تحول جديد فى تراث أدب الخيال النظرى . إنه تراث نولاس مور ، ويكوتن وسويت ، حُدد بمدخل جديد من الجاهل والظلمية والإبتاتية . وإذا نظرنا إليه أنه جانب من النسق الشامل لأدب الخيال المعاصر ، نجد أنه قد ما يقدر ما نذات أشكال الأدب الخيالى الأخرى . مثلاً ذلك ، أنه بالقدرة التى تحلت فيه الرواية الواقعية السائدة عن تقديم متحرك الحركة القصصية التى تتسبب إليها ، للإنتقال بصوم التحليل السيكلوجى واللاجعوى ، وقد ثمت هذه النفرة إلى النسق ، وسعى صمد من الأشكال أشكال مرتبة إلى سدا . وقد خرجت فى الأدب أدب الملامرة الخيالى ، إيتاده من جميع المولترن التى تجرى أحداتها فى القضاة ، حتى الأشكال البوليسية واللاجعوى والذى الغريب ، إلى بين الوجود مقابلة حركة باد خيال ، جاداً ، ومنهجة عن حكمة ومع التماس للأدب الخيالى . ولأن

كثيراً من الكائنات البشرية في حياصة سيكولوجية في فن القصص - سواء كان ثقافياً أو بيولوجياً في الأصل -، إذن، لا بد للتق الأدب أن يشمل أعمالاً تشبع هذه الحياصة، ولكن حين يتخطى الشكل القديم القصص في إشباع مثل هذا النشاط الأساسي، يصبح نسفاً غير متوازن. والتجربة هي طوق الفراق بطريقة أخلاقية مؤلمة إلى أشكال أدب مربية، لأهم لا يستطعون الاستغناء عن هذا التركيز القصصى. ويشعر كثيرون بأنهم آثمون إزاء هذا التصرف، لأننا بذلك نجعل إلى مبداء على إقرار الإثم عدواً كما تعارف عليه من عادات. ومشهد W.B. yeats (كما قال جورج مور، على ما ذكر) مفسراً بحيرة شديدة ترمده على قراءة القصص البوليسية، أنها تعد مثلاً للذنب الذى يشعر به المظنون الذين تدفعهم حاجاتهم الجوازانية إلى أشكال أدبية مربية من أجل المنة. وقد نسمي الناس ومدمين، وإذا بدا أنهم مفرومون بشكل غير منظم من القصص البوليسية، أو حتى بأنهم الخيال العلمى، ولكن استخدام كلمة إدمان إستمارة، تضلل الإنسان بصورة خطيرة. لأن ما ننظر إليه ليس إلا ذلده عاطفياً، وليس عيلاً عقلياً إلى مائة خدرة.

وهكذا، فإن ما خلفته حكاية أدب الخيال والجاه المبتدعة من حركية القصة، من فراخ، سنته أشكال شعبية وصنعوية وثقلى من الإحصاءات المرتبطة بأى تفاصيل تجاوز فضائل الآلة القصصية. ولكن خلو هذه الأشكال، كما تسمى عادة، خلف قشرة أخرى، لأشكال تشبع حاجة القراء إلى فن القصص، دون أن تفرس الجوع فى حاجاتهم إلى التفكير. وتأتى مماناة، غيبة الأمل، والبعد الانتباه من قراءة أكثر القصص البوليسية أو حكايات المغامرة من الشعور بالوقت الضائع - أى الوقت الذى عطلنا فيه إحساننا بعدم تصديق ما يجرى، بل تمطيل أكثر عملياته للمرة المعتادة. وتتأتى مماناة، غيبة الأمل، حتى تصبح شعوراً أصيلاً ملأياً بالذنب حتى نفدوا مدمين متفهمين في لقراءة مثل هذه القصص التى تجاوز حاجتنا المألوفة إلى التسلية والتسامى. وحتى الطعام يجب ألا يتناول بكيمياء غير عادية، خاصة إذا كان معظمه خالياً من السموات الحارارية. ونحن عتاجون إلى أدب خيال يشبع حاجتنا إلى الحركة والتسامى، مما، مثلاً لتحتاج إلى طعام لذيذ اللائق، ويعدنا بقدر من التقلية. نريد حيرة ذات نتائج عقلية تثار فيها مسائل وحلى، وتتبع بها هولنا حين نركز على تعقيدات الحكمة القصصية.

ولربما توصف هذه الأمور على أنها متطلبات العلمة - أى حاجيات دنيوية وجددت بتجربة الإنسان بقدر كالمية لتوازى مع شكل مزيج بين التماسى والمعرفة. ولكن من واجبنا أيضاً أن ننظر منها إلى المتطلبات الخاصة لمعصرا نحن -

لئى حاجتنا إلى أدب خيال يوفر لونا من التماسى المرتبط بطروف الوجود الذى نجد أنفسنا فيه. وتأخذ أعظم استجابة مرضية من أدب الخيال هذه الحاجات شكل ما قد نسميه الاصطناع البائى للأساطير والخرافات. ففى الأعمال الفاعلة إلى الاصطناع البائى، يعدل تراث أدب الخيال النظري يتوح من الوعى بطبيعة الكون من حيث أنه نظام النظم، والميكمل التنظيمى للهيكل التنظيمى، وتعد بصائر القرن للماضى بالعلم مقبولة من حيث أنها مواقع أدب خيالى للرحول. ومع ذلك، لا يعد الاصطناع البائى للأساطير والخرافات علمياً في متناحه، ولا بديلاً للعلم الحقيقى. بل هو استكشاف أدب خيالى للمواقع الإنسانية التى جعلتها تعقيدات العلم الحديث أسراً لائقاً للنظر. وتشمل موضوعاته القضية أثر التطورات أو جوانب الإنهام المشتقة من العلوم الإنسانية أو الطبيعية على بنى الإنسان الذى يتحتم عليهم أن يعيشوا بجوانب هذا الإنهام أو التطورات.

وفى العهد السابق، أدت الأفكار التاريخية من النظافة الإنسانية إلى رؤية مستقبل الإنسان على أنه موجه بخطوة تجاوز الإدراك البشرى، ربما في مجملها، ولكنها استمت بالقلق على الإنسان وضاحته للتعاون البشرى سهل الاقتراب. ومن ثم، فإن قصص أدب الخيال العظيمة، قد صيغت بلغة أفراد الرجال والنساء الباحثين من مغايرة أنفسهم عن القوى الاجتماعية، أو يصارعون القوى التى كان التاريخ يفرض بها إدراكه ليحقق فكرته. ولكن نظرية البتائية تستلزم الآن على كوننا ننظرها إلى الوجود الإنسانى على أنه حدث عشوائى في عالم يسير بقوانين منظمة، لكنه بلا علة أو هدف. إذن، لا بد أن يتعلم الإنسان كيف يعيش في إطار قوانين قد منحه وجوده، لكنها لم تزوده بأى هدف، ولم تعد بأى انتصار من حيث أنه نوع من الأنواع. ولا بد للإنسان أن يصنع قيمة الذاتية، وأن يلائم آماله وعواطفه مع كون أقصى له مكاناً في إدراكه للنسبة، غير أنه لا يلقى بغير النظم، ولا يعنى به. ولا بد للإنسان أن يخلق مستقبله بنفسه. فمن يخلقه له التاريخ.

ويمكن النظر إلى الخطوات التى خطتها بالتمثل ليعمل المحيط الحيوى، على أنها الأمر المحدث لأختيارات المستقبل للجنس البشرى. وفى هذا الجانب يتبنى الاصطناع البائى للأساطير والخرافات مستجيباً لطروف الوجود هذه، ل شكل قصص التقدير الاستقرائى. وربما تكون القصصيات الاستقرائية تقديرات جسورة وفلسفية أو مضمدة بالخطر، أو تكون تقديرات اجتهادية، بيد أنها لا بد أن تبعد كما تصبره، وأن تتطلع إلى ما خلفه من سبب للأمل فيه أو للوفاء منه. ومثلها في ذلك مثل جميع ألوان الاصطناع النظري للأساطير والخرافات، مستخذ أصيها في قدر من الإستلاخ البارز عن وجودنا المعلوم، ومستوف إستفاحتها على فهم

معاصر المحيط الحيوى من حيث أنه نظام أيكولوجى، ولكن من حيث أنه نظام كوزى. ومن الواضح، أن الأعمال التى تسمى «أدب الخيال العلمى» لا تتوفى جميعها من بغرض هذا النوع من المفايس. ومدة كثير من الكتابات عاجزون في فهمهم للنظام الكونى نفسه، حيث أنهم يقتضون إلى إحساس بالاختلاف بين الإنفصال المتعدد، والتسلية السحرية ليكمل التنظيم الكونى. ويسمى كثير آخرون إلى تقديم قصة المغامرات التنظيمية، كما لو كانت تلك قدراً من الأهمية البتائية أو النظرية. غير أنه، لو فشل واحد من الكتاب في فهم الإنفصال الذى يقوم عمله عليه، من حيث أنه إنفصال من وجهة نظر معاصرة لما هو حقيقى أو طبيعى، فإتاه يمحىز حيث أنه نوافيل هذا الإنفصال لنا بصورة بتائية. ومن ثم، فإن القوة المعرفية الدافعة إلى عمله سوف تخمدت عرضاً أو بشكل متقطع. ولو فشل كاتب بنى الإنسان إلى المربخ أن يقص عليهم إحدى قصص دما البشر، فإنه لا يتبع إستفاحتها بتائياً للأساطير والخرافات، بل يتبع سلسلة شعبية أقيبه بالسلالات الأمريكية عن استكشاف الفضاء، وربما تكون غير ضارة، غير أنها إساءة إلى ذلك الاقتصاد الخاص بالوسيلة التى تحكم الاتجاهات الجملى الناضج. أو لو أنه يفسح المجال لمجموعة من الأحداث السحرية التى من هذا القبيل حتى يبدو عالم أدب الخيال عاجزاً في قوائمه الطبيعية الذاتية، سوف فشل عمله بتائياً ومرفياً، مع أنه قد يحفظ بقدر من التماسى. ولكن معظم الاصطناع البائى للأساطير والخرافات المثيرة للإعجاب، يكون فيها إنفصال جذرى بين عالم أدب الخيال وبين علنا، يورف كلاً من وسيلتي التوثيق والحكمة النظرية على السواء. وفى الاصطناع البائى الكامل للأساطير والخرافات، نجد الفكرة مقفلة بالنقص، لدرجة أنها يقدمان لنا بصورة مزمنة أعظم ما يورفه أدب الخيال من متع: أى التماسى والمعرفة.

إلمة

روبرت سكوس:

أستاذ اللغة الإنجليزية والأدب المقارن، بجامعة براون، له عدة مؤلفات شهيرة من أهمها «طبيعة الأدب القصصى» (بالاشتراك مع ديوست كيرج) و«كتاب الأساطير والخرافات» و«البتائية في الأدب» وقد ترجمت هذا المقال من الإنجليزية في كتاب أدب الخيال العلمى: مجموعة من المقالات النقدية. الصادر ضمن سلسلة: آراء القرن العشرين. طبعة دار برنيس هول، إنجلويد كليف، نيو جيرسى، سنة ١٩٧٦.

الترجم

يوسف العاني



مسرح

يوسف العاني ورحلة أربعين عاماً من يوسف وهي إلى بريشت

د. نهاد صليحة

البيدات : من يوسف وهي إلى الريمان .
« كان الأدب العربي في مصر هو مرجعنا .
وعلمتنا السينما المصرية الكثير » .

ولد يوسف العاني في بلدة صغيرة على ضفة نهر الفرات هي القالوجيه . وكان والده يمتلك حائطاً لبيع السجائر والتمغ ، وكان أيضاً إماماً لمسجد البلدة . وماتت أمه وهو في الصف الثالث الابتدائي . وكان الله رحيماً به إذ قبض له أما ثانية في شخص زوجة أخيه التي تولت تربيته وحتت عليه كأحد أولادها . ولعبت هذه السيدة الجلييلة دوراً هاماً في حياته إذ أدركت مبكراً حسه الكوميدي المتقد وبراعته في المحاكاة فشجعت على التمثيل . كذلك ساهم أخوه في إذكاء حبه للأدب وشجعه على قراءة واقتناء المجلات الأدبية المصرية مثل الرسالة والرواية والثقافة . وكان الطفل يوسف يحفظ افتتاحيات مجلة الرسالة لأحد حسن الزيات ويلقيها في المناسبات .

وفي الصف الرابع الابتدائي مثل العاني لأول مرة في حياته أمام جمهور ، وكان ذلك في ساحة المدرسة الابتدائية . كانت المسرحية مقطوعة من كتاب القراءة الخلدونية المقرر في دروس اللغة العربية . وكان اسمها يوسف الطحان . ويوم أن سأل المدرس عن مثل دور يوسف الطحان تصور الصغرى يوسف أنه أصلح من يقوم بالدور حيث أن اسمه يوسف ! ورسم سداية هذا التصور إلا أنه في حقيقة الأمر يفصح عن إدراك الفنان وهو لم يزل بعد طفال للصلة الوثيقة بين الفن والحياة . وعندما سألت يوسف العاني عن فكرته عن التمثيل في تلك العهد البعيد وقبل أن يقع تحت تأثير يوسف وهي وبشارة واكيم لولا ثم نجيب الريمان بعدهما أجاب : « كنت أعتبر

الذي أصبح العالم العربي ينتقده بعد رحيل يوسف وهي والريمان .

وقد تزل هذا الفنان العراقي الكبير ضيقاً على القاهرة منذ أيام ليمثلي دوراً هاماً في فيلم شاهين الجسريد « قصة الأيام الستة » ، وذهبت « القاهرة » للفنانة حتى تقدم لقائتها صورة واضحة عن الملامح الأساسية في فكره وفنه ولتسترجع معه مراحل رحلته الطويلة من « سوق حمادة » في بغداد إلى قرقاج في تونس ، ومن مسرح يوسف وهي إلى مسرح بريشت .

في عام ١٩٤٤ اعتزل يوسف العاني بخشبة مسرح مدرسة بغداد الثانوية المركزية ليمثلي أول نص مسرحي من تأليفه . وفي عام ١٩٨٥ توجه المسرحيون العرب في مهرجان قرقاج المسرحي والدأ من رواد المسرح العربي والأفريقي . وبين التارخين كانت رحلة كفاح طويلة قدم خلالها يوسف العاني ما يبرو على ٢٥ مسرحية وأخرج عدداً من المسرحيات ومثل كما هائلاً من الأدوار المسرحية العالمية والعربية المتنوعة ما بين قاتبا تشيكوف ، وبيوتولا بريشت ، وجعيا باكثير . إن يوسف العاني يمثل بحق رجل المسرح الكامل

التمثيل نوعاً من التشبيه الحركي . وكنت أشبه . وفي الحقيقة أنا اعتبر التشبيه هو أصل فن التمثيل المسرحي ، وهو نزعة متأصلة في التقاليد الشعبية . ففي المؤامرات الدبئية التي كانت تتم في عراء الحسين مثلاً كان المشركون يشبهون الشخصيات . . أي يقومون باستحضارها عن طريق التشبيه الحركي المرئي . وكنت في مقارناتي أشاهد هذه الإحتلالات وتأثيراتها . ولكن إلى جانب مشاهداتي هذه كنت أيضاً مولماً بتقليد كل من أراهم وكنت بارعاً في هذا وكان زوار البيت يخرجون من أن يكونوا على سجيبتهم أمامي لهذا السبب وكم ضحكوا وغضبوا متى كلما كانت زوجة أخرى تدعوني أمامهم لتمثيل إحدى الشخصيات التي تعرفها . وبين مثلت يوسف الطحان كنت أقلبه زوج أخي الكبيرة وكان يعمل في معمل للطحين في الفلوجة وكنت أزورهم في كل عطلة مدرسية .

وإثناء المرحلة الابتدائية بدأ يوسف العاني أول عوارلاته الأدبية . وفي هذه الفترة أيضاً شاهد يوسف العاني أول عرض مسرحي شبه مهتر وكان على مسرح مدرسة الكرخ الابتدائية التي استضافت الفرقة وكانت المسرحية - كما يتذكر العاني - ميلودراما تدور حول الحياة الزوجية - ويعد ذلك أسعد الحظ برؤى فاعلة ورشدي في مصر كليبوتشه لأحد شغولي على خلفية مسرح دار سينما الملك فاضل في القاهرة الثلاثينات . وكان هذا العرض أحد العلامات الهامة في مساره المسرحي إذ تأكد لديه مشقه للمسرح وشرع في قراءة الأعمال المسرحية لشعبي وعزيز بأطرافه وبعد تمسور واحد على باكلير .

وفي صباه المبكر تشرب يوسف العاني التراث الشعبي فكشفت عنه وشالته نقصان عليه الحواشيت وكانت شقيقته تزعج الشعر العاصي وتردد الأغان الشعبية - والأغنية الشعبية تسمى في العراق أحياناً « عودية » . كذلك كان الطفل يوسف يحضر المناسبات الأسرية للرجال والنساء التي يلزمها الغناء وقراء القرآن أو « الله » أو « الملائكة » التي تقرأ وتغنى وتقرأ على الدف . ويعلم يوسف قائلًا : « هذا الجو كوني دون أن أدري ، فسألتهم من الحس الشعبي الأصيل » .

وعما كان هذا الإقبال من الحس الشعبي الأصيل هو الذي قرب يوسف العاني أبغما من القفر والبسطة رغم انتفاء اللطيفة المتروكة المتعلمة والميسورة الحال . إن التمتع لمسرح يوسف العاني الكاتب أو الممثل يدرك على الفور عمق درايته بحياة البسطة وفهمه العميق لهم بحيث يتصور أنه لا يد وقد نشأ بينهم . ويقرر يوسف العاني هذا قائلًا :

« عندما تركت مدينة الفلوجة وانتقلت إلى بغداد للدراسة الثانوية سكت على ضفة دجلة في منطقة تسمى « حفر البياس » ، وهناك عشت مع أصحاب الزوارق الذين يغلقون

الناس عبر النهر من الكرخ إلى الرصافة . وكنت يومياً أقتنى جمل وقتي معهم وأمارس عملهم . وكان لي صديق عزيز اسمه فاضل ظهر لي بعد في مسرحية « الشريفة » وهي كلمة تعني « المسرسة » . ومن جهة أخرى كان عمي وأخوتي يمتلكون خاتنا ليح الفواكه والخضروات والسبل الأخرى كالتمر والصفوف والسمن . كنت في فترات العطلة أعيش في الخان واعتلط بالحمالين - الذين تسميهم المتألمين - وأمارس الحسالة معهم والتحدث إليهم وأتصرف على معاناتهم » .

وأدت هذه المخالطة إلى خلق نوع من الإحساس لدى يوسف العاني بالرفض لطبيعة الاجتماعية البرجوازية . ولكنه كان رفضاً عاطفياً لم يصل بعد إلى مرحلة الرفض الفكري الذي لم يتك له إلا بعد قراءته المتعمقة في الاقتصاد والسياسة واطلاعه على الفلسفات التقدمية في مرحلة الدراسة الثانوية .

ألمح يوسف العاني في صباه بكل قلبه نحو البسطة وكتب أول مسرحياته عن حالة حقيقية وقعت في مقهى صغير في حي شمس فقير يدعى « سوق حاده » . ورغم ولعه الشديد بالفلمام يوسف وهي وشاره وأكيم ومثلها جها لفترة باعتبارها أربع عثلين في العالم العربي حينذاك إلا أنه لم يلبث أن اكتشف زيف ميلودرامية يوسف وهي وكليوكاتورية بشارة وأكيم السطحية فرفضها ووجد مثله الأعلى في نجيب الريحاني الذي صور معاناته الإنسان اليأس المظنون تصويراً يفره من الواقع ويعطيه العمق الإنساني دون أن يفرض في المبالغ المتساوية ودون أن يسطحه في سبيل الضحك من ناحية أخرى . إن يوسف العاني يرى أن نجيب الريحاني يماثل تشارلي تشابلن في عظمتة ، إذ أنه فطن إلى الفرق الجوهرية الذي يميز الكوميديا الراقية عن التبرجيح المسف .

وعندما سألت يوسف العاني عن هذا الفرق قال : « الكوميديا تسخر من الحالة - أي الظروف والأوضاع - التي تفقد الإنسان اسناتته ، وتضحك منها ، وتزمر لا منطقيتها أو عيبتها ، وتستعصها ضمتا لتبنيها ولكنها لا تسخر أبداً من الإنسان أو الكرامة الإنسانية . أما التبرجيح فيسخر من الإنسان ويهدر قيمته - وهذا ما أسميه بالإسفاف . وللأسف هناك ألمح الآن في حالتي الغري نحو الإستعصا ، وبالتالي التبرجج . فالكوميديا صعبة . . أما التبرجج فهو » .

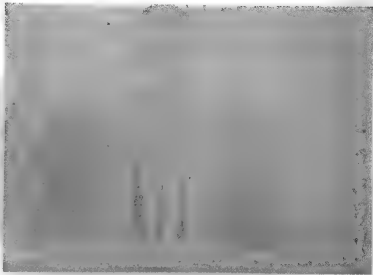
المرحلة الثانية : « جبر الخواطر » وبداية التجريب :

عندما انتهى يوسف العاني من دراسته الثانوية كان عليه أن يختار كلية جامعية فقد كان معهد التمثيل الوحيد في العراق آنذاك الذي أنشأ عام ١٩٤٥ لا يعادل الدراسة الجامعية إذ كان يلتحق به الطلاب بعد الدراسة المتوسطة (الإعدادية) . والتحق العاني بكلية الحقوق (بعد أن فشل في اجتياز الكشف الطبي لكليتي الطب والهندسة ببغداد ، ثم التحاقه بكلية الطب في بيروت ، ثم عودته إلى العراق لفرسه) . وفي كلية الحقوق أنشأ يوسف العاني جمعية فنية أسماها « جبر الخواطر » كان هو عضواً أسرة بعملاء الكليات . وكانت هذه الجمعية معمل التجريب المسرحي الحقيقي الذي صقل مواهب المسرحية فقدم المسرحية تلو الأخرى ما بين تأليف وإعداد وإخراج . وجرب أسلوب الواقعية الفوتوغرافية ثم الواقعية النقدية الكوميديا على نجيب الريحاني في مسرحيات (مكتب عملي) التي تصور حلال المعاصي وزبائنه ، (وحامي نابليون) التي تنتقد المحامين الذين يمتصون إلى الطبقات الأرستقراطية ويستعصون برضاة السلطة ، (وحامي زققان) التي تصور معاناة عام تزيه في مجتمع فاسد . ثم

المسرح الأرسطي هو ما يحددنا ويقيدها

المسرح في العراق ولد سياسياً

أصلقة مسرحنا تبدأ من المؤلف



المرحوم جلال إبراهيم

جما لعل أحد باكتير التي أعطتها المجموعة في فصلين بدلا من خمسة لتبرز وجه جمها السياسي لا وجهه الضاحك فأصبح جمها هو الإستمرار مسامره هو شركة النفط .

المرحلة الثالثة : الإحتراف .
« من الواقعية إلى الملمعية البريخية » .

بعد فصله من المعهد قام يوسف الماني مع ابراهيم جلال ومجموعة من شباب المعهد بتأسيس فرقة المسرح الفني الحديث عام ١٩٥٢ وفي الحال واجهتهم عقبة كبيرة هي عدم توفر المكان اللازم لتقديم عروضهم حيث كانت قاعة العرض الوحيدة الصالحة - قاعة الملك فيصل حينذاك (الشعب حاليا) - قاصره على تقديم المسرحيات الرسمية التي يقدمها المعهد في مناسبات . وتغللت الفرقة على هذه المشكلة بأن بنت مسرحا من الطين والحطب بأبدي أعضائها في مقر جمعية النداء الإجتماعي في الأعظمية . كذلك قدمت الفرقة عروضها على مساح

الكليات والمنظمات الإجتماعية . وبالطبع ترصدت السلطة سلطات هذه الفرقة الشابة منذ البداية فمكنت عرض مسرحية « رأس الشيلة » على مسرح نادي السكة الحديد في عام ١٩٥٣ ووقف الجمهور موقفا عظيما إذ رفض استرداد لمن التذاكر . ثم رافقت وزارة الشؤون الإجتماعية إجازة مسرحية « هذا الجنون » من تأليف مسعودي محمد صالح وسامى عبد الجليل في ١٩٥٤ . وفي عام ١٩٥٧ نفذ صبر السلطة فسجبت ترخيص الفرقة وأوقعتها عن العمل . ورغم ذلك وصلت الفرقة لشاطئا حيث بلأت إلى المسرح الجامعي مرة أخرى . وبعد ثورة ١٩٥٨ أعيد إنشاء الفرقة وكانت باكورة انتاجها مسرحية من تأليف يوسف الماني هي « أن أمك يا شاكو » وكانت استمرارا للإعجاز يوسف الماني آنذاك في تيار الأدب الواقعي الاشتراكي الذي يجلو حلو جوكري وجوجول وسيمونوف حتى أن الماني صدر للمسرحية بمختلف من رواية « الأم » لكسليم جوكري .

لكن يوسف الماني لم يلبث أن انتقل لتدريجه من الواقعية الاشتراكية إلى الملمعية البريخية . ففي نفس العام أي عام ١٩٥٨ - ذهب الماني إلى ألمانيا الديمقراطية وهناك شاهد لأول مرة مسرح بريخت وحضر عروض فرقة الشهيرة « البرلينر انسابل » . شاهد الماني مسرحية « بورتولا » وتابته مان « حلم أن يمثل دور بورتولا ومثله ضام عام ١٩٥٧ وقدمه بالملمعية العراقية في بغداد وفي القاهرة (للمسرح القومي) والإسكندرية (مسرح سيد درويش وغيرهم من المذات العربية) .

ويذكر الماني أنه كتب زملائه في العراق من ألمانيا قائلا : « مزقوا كل ما قرأتموه عن المسرح . كله كذب . للمسرح الحقيقي هو المسرح الذي أشاهده الآن » .

سياسي وكان اسمها رأس الشيلة (والشيلة هي شاة الحيط الصغيرة وعنوان المسرحية يعنى بداية الحيط) . وهذه المسرحية تعتبر أول محاولة في المسرح العراقي الجاد ذلك المسرح الذي يصفه الماني بأنه « مسرح واقعي ناقد يسخر من الحالات اللا منطقية السيئة ثم يرفضها ويخترع من الخيال موقف منها » . ولم يكن قريبا أن يتجه يوسف الماني بكليته في هذا الإتجاه الفني إذ أنه كان في هذه الفترة قد بدأ يستعرب العمل السياسي وأصبح جزءا من التيار الوطني الثوري المناهض للسلطة الحاكمة وكان - كما يقول - « محسوبا على المعارضة واليسار من قبل السلطة » . وبالقول فصلته عن عمله في كلية التجارة بعد عام واحد من تعيينه بسبب نشاطه السياسي . وبعد فصله احترق المحاماة والتحق في نفس الوقت بمعهد الفنون الجميلة للدراسة التشكيل - وكان هذا المعهد « يمثل الوجهة العقلية للمسرح العراقي الأكاديمي الجيد عن الواقع » . وكان مطروقا بصيغ رسمية . . لذلك ظل مدرسا وفنل في الإقتراب من الناس » .

ولكن الحال تغير بعد دخول الماني إلى هذا المعهد مع مجموعة من زملائه في جمعية جبر الحواطر فلم يلبث هؤلاء أن كونوا تحت رعاي استاذهم الفنان الكبير ابراهيم جلال نشاطا مسرحيا متميزا ذا صيغة سياسية واضحة حققت شيعة كبيرة . وانتهت السلطة إلى هذا الخطأ الجليل الذي يأتي من معهد رسمي فتدخلت تدخلها سافرا « وغيرت نظام المعهد وفصلت يوسف الماني وهو في السنة الثانية ثم اعطلته لسنتين أوليا اشتراكه في المظاهرة ضد معاهدة (بور سموت) وانتهى أن نشاطه المسرحي في معهد الفنون الجميلة « يدخل في باب النشاط التخريبي » . أما المسرحيات التي شكلت هذا النشاط التخريبي في رأي السلطة فكانت « رأس الشيلة » ، « وع ماكو شغل » ، « ومسرحية مسمل

قادته روح الثورة والتمرد دون وهي منه أوجهه تنظيري واع من الواقعية إلى التخريب فقام بأعداد مسرحية (جنون ليل) لشوقي وهو أعداد يادكونا مسرح بيراندللو إذ أدخل جزءا جديدا بالعالمية العراقية (على جميع المسرحية داخل المسرحية) ويصطط الشخصيات التاريخية بشخصيات واقعية من الحياة على رأسها شخصية يوسف الماني نفسه باعتباره رئيسا لجمعية جبر (جنون ليل) لا تستحي كل تلك الضجة والصراخ والمذابح ، فيتدخل بنفسه لجبر خطر قيس ويوزجه من ليل بعد أن يقع والدعا بوجهة نظره .

واشترك مع الماني في هذه التجربة للمسرح شهاب القصب . كذلك قدم الماني مقدر تحريرية ثانية بعنوان (جنون يتحلى القدر) تدور في مستشفى المجانين وتصور حالات عديدة من الإختلال النفسي . ويصف المخرج العراقي الكبير ابراهيم جلال هذه المسرحية بأنها أول محاولة في مسرح اللا معقول في العالم العربي . وربما كانت إمكانات المسرح الجامعي البسيطة آنذاك عاملا مساعدا وخفزا على التخريب إذ ربما جعل المايكروفون الموسيقي التجريدي والملابس الغريبة وثقة عند الممثلين من التخريب ضرورة . ويؤكد الماني أنه في تلك الفترة لم يكن يتصدد التخريب ، بل ولم يكن قد سمع به ، وأن اللامع التجريبية التي نجدها في مسرحه في تلك الفترة كانت نتاج عمل مجموعة من الشباب المتحمس الذي يبرء أن ينتج فنا يتواصل مع المجتمع . ونتيجة لنشاطه المسرحي الماني حين يوسف الماني هو فخرجه ميديا بكلية التجارة إذ بعد أن شاهده الدكتور جابر جاد بعد الزمن سعى إلى انتدابه من وزير المعارف مشرفا على النشاط الفني في كليته . وفي تلك الفترة كتب يوسف الماني أول مسرحية شعبية عراقية ناقلة ذات حص



شعارنا الدينية وقدمنا صيغة عربية فعلا إلا أننا اتهمنا بالبرخية لأننا لم نحاول الحراق الجمهور في الوهم ولم نتعامل مع التراث بصفته صيفا جامدة نعبدها ولكن دعونا الناس لأن يفكروا معنا .

— أنت إذن تعتقد أن الصيغة البرخية هي أقرب الصيغ المسرحية للأشكال المسرحية الشعبية في العالم العربي ولذلك ليس هناك حلز من الإستغناء منها .

— أجل .
— ولكنك تتفق معي في أن الصيغة البرخية ليست مجموعة من الأساليب المسرحية بل هي تتضمن رؤية فلسفية من نوع معين . اليس كذلك ؟

— أجل .
— إذن فقد يتنوع عليك دعاء حابة التراث واستنباط الشكل العرس الأصيل بقولهم أن الرؤية الفلسفية التي تبطن الصيغة البرخية هي رؤية تجميل إلى للاركية وبالتالي تتناق مع التراث الإسلامي العريق . فما قولك ؟

— أنا شخصيا كسرحي أجل فكرا متقدما وأنظر للتراث نظرة نقدية واستحي ما فيه من قيم متقدمة . فتراثنا العربي والإسلامي يحسوي فكرا ثوريا متقدما لا يتعارض جذريا مع الرؤية البرخية . وأنا عندما أتأمل مع الصيغة البرخية أقنع نصب عيني ما يقترب منا ويفهنا سواء أسميناه ماركسا أو عربيا . المهم أن تطرح المسرحية فكرا ينعما ويتقدم بنا نحو حياة أفضل . لذلك فأنا لا أتفق مع العقائليين بأننا ينبغي أن نرفض مسرح برزخيت بدهوى أنه يتناقض مع الفكر الإسلامي . وأنا أعتقد أن مسرحنا العربي في هذه المرحلة يجب أن يكون مسرحا شاملا يدعو إلى الأرفع والأثمن والأعظم بصرف النظر عن التسميات سواء وجدنا هذا في

وإذن في تقديري أننا نحاجون لهذا النوع من المسرح لفترة طويلة . وإذا افترضنا جدلا أن جميع المشاكل قد انتهت فسيبقى من هذا المسرح تأكيد على قيمة الإنسان وأهميته ودوره في صنع الحياة ويحسه الدائم عن التقدم وعن القيم الحقيقية وسط المظاهر الكاذبة والأوهام البراقة . وسيبقى منه أيضا التحليل والتذكيرة . وإذا تحولت مجتمعاتنا إلى مجتمعات متقدمة فانا أول من يهزق مسرحياتي إذا لم تحيا في وجدان الناس . . أو فليزفها غيري إذا كنت قد فارقت في تشخيص الداء والإشارة إلى الدواء .

— هناك هجوم آخر يوجهه لأنصار المسرح للمحمي كلما أثبتت قضية الغزو الثقافي إذ تجد من يقول أن الصيغة البرخية هي صيغة غربية مستوردة تمرقيل علولاتنا في استنباط صيغة مسرحية عربية صميمة تنبع من هويتنا وتراثنا فما ردك على ذلك ؟

— أنا وأهلي شخصيا أن مسرح برزخيت لا ينبغي إطلاقا من البحث عن هوية مسرح عربي . بل أن المسرح الأرسطي فقط هو الذي يبعثنا ويقيدنا . فالصيغة البرخية تلتقي في عخطوط كثيرة مع الصيغ الشعبية كالمسرح والحكايات وغيرها خاصة في استخدامها للراوي الذي يضعف عنصر الاندماج العاطفي . لذلك يحدث أن نوصف كثيرا بالبرخية عندما نقدم مسرحيات تراثية كما حدث مثلا عندما قدمنا مسرحية (طالع حزن وسروري في مقامات الجبري) التي كتبها وأخرجها قاسم محمد . وهو من المسرحيين الجليدين في البحث عن هوية عربية للمسرح العربي من خلال التراث .

ورغم أننا استغلنا في المسرحية كثيرا من الطغوس التي غمارها في حياتنا ، بل وفي

وبعد هذه الزيارة حكى يوسف العاني حل مسرح برزخيت مشاهدة ودراسة واستطاع حل مر السنين أن يخلص صيغة مسرحية جديدة تلتزم بجوهر الصيغة المسرحية البرخية دون أن تفقد روحها العربية . وقد تحققت هذه الصيغة الجديدة في أكمل صورة في مسرحية (الفلاح) التي كتبها عام ١٩٦٥ ولقد فيها تجسيدا دراميا برخيا لأغنية شعبية شائعة .

وحول الصيغة المسرحية البرخية - العربية الجديدة والمشاكل التيثيرها تناقشنا مع العاني :

— ما هو جوهر برزخيت كما تفهمه ؟
— التنبيه والتوعية عن طريق الإستيعاب الفكري . قد لا تكون أوروبا بحاجة إلى الصيغة البرخية الآن ولكننا في البلاد النامية مازلنا نحتاجها أكثر من الصيغة الأرسطية التي تحيد الاندماج والتي تجعل المتفرج يخرج من المسرح وهو يشعر أن كل شيء . . . ما شاء الله . . حال الناس بحاجة إلى تحريك . . إلى أن يشعروا . . ولكن بصيغة غير الشعائر . والصيغة البرخية تعلم بينا تعطي المنة .

— يقول البعض أن الميب الأساسي في الصيغة البرخية أنها تنتج مسرحا يتفاعل مع مشاكل المجتمع ولكنه يفتقد إلى القيمة الفنية الباقية وأنه إذا صُلح المجتمع فلن تبقى أية قيمة للمسرح للمحمي .

— أنا أكرجل علمي أعرف كيف تتحول المجتمعات وكيف تتطور وتتقدم ، ولا سيما مجتمعاتنا . ولا يمكن أن نجث كل السليات خلال عام أو عامين أو أكثر

استقبال العمل خاصة حين تكون اللهجة المحلية غير معروفة على صعيد العالم العربي . بل أن البعض يخالل ويتهم تيار العامية بأنه غلط استعماري يهدف إلى تقنيت العالم العربي إلى لهجات مشتقة تزيد الفجوة وتهدم اللغة العربية وتقوى النزعات القومية المحلية الضيقة . فما رأيك في هذا ؟

مشهد من مسرحية ليوسف العازي

... باعتبارك خرجا ومؤلفا ما هي حدود العلاقة بين المخترع والمؤلف ؟

... لقد تمت الإخراج عنهما مؤلفا لنا عرجون أكفاء وأنا أكمل أنا باعتباري مؤلفا .

المسرحي يضع لعلاقة المخرج وغيره جسلة صافية يمكن يكون له الدور المخرج فيها لذلك يجب أن يتعامل المؤلف مع مخرج بقية مع تكرا ولا يجب أن المخرج أن ينفذ أفكاره أو أن يجري تعديلات مؤلفا المؤلف .

وجدت أنه بعد سنوات أن قدمت للفرقة مسرحية ه أسعد جادكتين وأنتقلت المخرج واقتضا على الأسس وكنتيها شخص شاهدت العرض وقتت أمام الجميع وقتت هذه ليست مسرحيتي أنا تعرفت بها في تصور خالفي ومختلف وأعترفت في كلياتها زينت المخرج الفكرية التي عنونها . أنا أتعامل مع المخرج أرجل مسرح - أتعامل مع بحرية وأبوسه من أجل أن تصل إلى أفضل الصيغ الممكنة ولكن دون تقييد أو إلى حرية النص .

— هناك اتجاه عام في البلاد العربية الآن لكتابة المسرح باللغة العامية بدلاً من الفصحى. بل أن بعض النصوص العالمية تقدم أحياناً باللغة ما كانت أنت تترجمت في العراق بالعامية العراقية وقد د. سمير سرحان في مصر شكسبير باللغة المصرية. وتوجد بعض هذا الاتجاه يدعو أن استخدام العامية يضيء دائرة

المسرح الماركسي أو في مسرح آخر تسميه باسمه. نحن الآن في حالة خيرية - نحن - ولكننا نأخذ ما يقع في نظير مسرحنا أو استكانت الذروات الفكرية من ثرائها من أي فكر آخر يقرب منا دون أن يسهل علينا. بلنا - فلنا - لا التزم بغيره. نحن يرتضون فيه ورا أقوله أنه السيل (الحد كد) ليوصلنا إلى مسرح العربي. أقوله أنه لا شئ لعل في عصره في سبيل ما نريد. ولأن أن أضيف أن يدور في هذا التحول الكثير من المسرح الغربي أو الأوربي، نكلنا ما تطورن بهذا الشكل أرونا ما ن. رد. - نحن أرونا أوسطا ومتناسلا في ويرتضون وأكلنا معهم الكثير كمرشحين. ولكن أصالة مسرحنا العربي تبدأ في تقدير من المؤلف فيه لأغادة الحقيقة لأحد مسرح عربي وعربي.

— قلت إنك تستخدم من مصرح بریخت فی
تقديم التراث ، هل تستخدم من التراث فی
تقديم مصرح بریخت ؟

— أجل . فعندما قدمنا الإنسان الطيب مثلاً بعد أن حربها د . عمرى كروف استخدمنا صبيفا مسرحية تشعيرين أحياناً أنها عراقية صرفة دون أن نأخذ بالضمون .

— تقول أن المؤلف هو قاعدة الإنطلاق الحقيقية نحو مسرح عربي . فما رأيك إذن في الإرتجال والتأليف الجماعي ؟

... نوع من التجريب المفيد . وقد قمنا بهذه التجربة في العراق في مسرحية (الله عبود الكرخي) - وهو شاعر شعبي عراقي وشاركنا المجموعة كلها في صياغة العرض نصاً وإخراجاً

طبعاً استثنى من جميع
طبقات اللجوء المصرية التي تنكحها جميع البلاد
العربية وعرفوها أكثر من معرفتها ببعض
الطبقات داخل القطر الواحد - والفضل لبعض
لبنائها المصرية - أقول لك صدقا من تجربتي في
المساحات الواسعة التي خدمتها خارج العراق أن
الصعوبة في فهم اللجوء تكمن أساسا في
في الفترة - فعندما أقدم - وبشكل وثيق - على
بالعناية العراقية في مصر عام ١٩٧٥ وعندما
قمتا في الجزائر - بذهاب الأول بين الجد والمزق -
فما يتغير بعض الطبقات القليلة أصبحت
اللجوء العراقية سهل وسريع في فهم

— ولكن لماذا الإصرار على العامة ؟
— أنا أؤمن بأن الحوار المسرحي هو جزء من الشخصية المسرحية . وأنا كمؤلف لا أستطيع أن أنقل الشخصية البسيطة غير المتعلمة بلغة ليست لفنها - العامة أحياناً ضرورية حتى يتحقق الإكتمال الفني للمسرحية . فأننا أكتب بلغة شخصية ولا أغير عنهم بلغتي .

— وماذا إذن عن المسرح الشعري حين تنطق أبسط الشخصيات بالشعر الفصيح ؟

- الشعر لغة أخرى وليس لغة الشخصية ، فبمجرد أن يتحول المتحدث الى لغة الشعر تصبح لغة الشعر هي المتميزة - فالحوار الشعري ليس حوار الشخصية الواقعية ولكن حوار الشخصية وهم شاعرة .

— ما هو تقييمك للمسرح العربي في مرحلته الراهنة ؟

— هناك تجارب عديدة ومحاولات لاستلهام
التراث ونقل مسرح عربي يتواءم ألبا-
م. ويتجاذل مع الواقع العربي الراسخ أيضا - فهناك
محاولات عديدة في المسرح وهناك محاولات ورجوعه
عصف في لبنان وكثير من يوشيد في المسرح وقاسم
بعض في العراق - فكل محاولات في الشرق
المفتاح والخارجية - ولكن هذه المحاولات ما زالت
في طور التجريب ولم تنضج وتثبت معالمها بعد
والأفضل من ذلك إيجاد ألبا - التي نرى
الاستفاد، ونحو الإستشهاد في الفن والفكر
رغم أن هناك تراثا صحيحا وإيجابيا في
الكويديا، فهناك مقطع في مقامات الخرجي
مثلا يقول : الله إنا أنقلنا من السفاعة
بالفكاهة . ولكن رغم ذلك متفائل لأنني أؤمن
بالإنسان العربي في كل مكان ولأنني أرى المسرح
أمرى ما زال - رغم الإهماد والتمية هو
السبل الوحيد لتحقيق الوحدة الفكرية
عقلا



المهرجان الحادي عشر للمسرح في الجامعات المصرية

وما زال البحث جارياً عن النمط البديل

عن عطية

وما بين تلك (الاصالة) و(الماصرة)، وما بين قوَّانين الواقع، ومقاييس المسرح المحترف يلف المسرح داخل جامعاتنا حائراً، والحق القول: ليس فقط داخل جامعاتنا، وبين شبابنا، ولكن أيضاً داخل أكبر مؤسساتنا المتخصصة، ومنها المجلس القومي للثقافة والفنون والأدب والأعلام، حيث يرى البعض في شعبة الفنون بها أن المسرح في الجامعة لا أهمية له ولابد من الغائه، ويرى بعض آخر أن مهمته قاصرة على (التعليق) و(شفل أوقات الفراغ)، بالطبع دون اغفال لرأي ثالث يرى أن المسرح في الجامعة هو نشاط تعبيرى عن شبابنا يخرج به من عزلة، ويتدمج في حركة المجتمع معبرا عنها في حرية كاملة، معتمداً على عورى للمشاركة والتحايل الخلاق مع واقعهم، فالسرح بحكم انتاجه الجماعى، لا يترك للفرد حرية أن يكون وحده صاحب الانتاج، وحتى مع تجارب «المونودراما» التي لجأ إليها الشباب في السنوات الأخيرة، بسبب تعثر عملية الانتاج المسرحية الجماعية، وسيادة النمط الفردي في المجتمع، فإن وراء الممثل الواحد اماناً في العرض، هناك أكثر من مشارك في انتاج هذا العرض، وبالتالي فما زال المسرح يخطط له مجموع ويشترك في صياغة رؤيته الأجمالية، عتقا أياها على منصة العرض، بغض النظر عن سيقدم هذه الرؤية على تلك المنصة، وبالطبع دون غرض النظر عن دور المخرج الكبير في تلك الرؤية الأجمالية.

وبذلك الحتم، لأن المسرح الجامعي هو وجود (مغاير) لحركة الوجود للسرحى العربى في مصر، بحكم توجهه لجمهور متجانس سنّاً وتعليمياً - إلى حد ما -، وغية تحكم شبك التذاكر في حركة تواجده واستمراره، واقتربه من العملية التعليمية داخل الجامعة، ومن نهض حركة الشباب في سن التحول الخطيرة في مجتمعا، مما يستلزم ضرورة الحكم عليه وتقييمه بعيداً عن المقاييس المعتادة للمسرح المحترف.

حتى أن المسرح الجامعي هو رائد (أصيل) في حركة المسرح العربى في مصر، يضيف إليها ما يضيفه من حيوية واستمرار وممارسات تجريبية، ويختلط بما هو سارى في التيار الاصل من اجتهادات مفيدة، وشوائب ضارة، ومن لم لا يمكن النظر إليه إلا في ضوء الظروف المحيطة بالمسرح العربى في مصر، ولا يمكن تحليله وتقييمه إلا في إطار المعطيات الاجتماعية والفكرية التي تشكل غرام المسرح الأم.

ويكشف المهرجان الحادى عشر للمسرح في جامعاتنا المصرية ، عن تلك الحيرة الواقع فيها شبابنا على ارض الواقع ، والتطلق في غيبة مفهوم المسرح لديه ، هل هو مجرد نشاط ترفيهي يمكن الغاؤه ، لانه معطل لتلقي العلم ، ويمهد لممارسة الشعارات الدينية ، كما حدث في جامعتي اسبوط والمنيا ، التي استطاعت الجامعات المتطرفة فيها الغاء النشاط المسرحي بأكمله بها ، وتقلصه بعد عاصفة طويلة ، إلى داخل كلية واحدة هي كلية التجارة بالجامعة العربية الاسكندرية ذات التاريخ الحضاري الطويل ، او تجميده بأبدي اساتذة الجامعات انفسهم في شكل حفل خطابي مدرسي ، يصعد خلاله الطلاب ، يتقون بكلمات ساذجة تدافع عن حياة مصر ، كما حدث مع عرض جامعة المنوفية « حاكم مصر » تأليف وأخراج الطلاب اشرف ناصر بالسنة الإعدادية بتهندسة متوف ١١

وبخروج جامعتي الصعيد قسرا من النشاط المسرحي بالجامعة ، وجامعة المنوفية عملا من مفهوم الفن المسرحي ، فضلا عن اعتبار جامعة القاهرة من الاشتراك في ذلك النشاط ، رغم اشتراكها في النشاط الفني للموهبات ١١ ، تكون بذلك قد قلقتنا نحن تلك قوة نشاط جامعاتنا المسرحي - اربع جامعات من اصل ثلاثة عشر - حيث تبقى لنا تسع جامعات ، خمس منها داخل القاهرة ، تلك العاصمة المحفوظة دائما ، واربع خارجها هي طنطا والاسكندرية والإزناوين والمنصورة ، وانطلاقا من التحليل التطبيقي لعروض جامعاتنا نستطيع ان نقسم ايدئنا على مسار هذا المسرح ، وموقعه ، وأقاله في ان يكون ذا دور (اصول) في حركة الثقافة المسرحية بجمعيته ، عن طريق اختلاعه ، ومغايرته (للاعطاء السائدة داخل تلك الحركة .

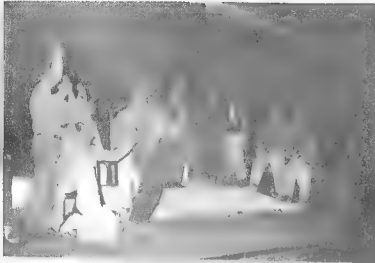
يا طالع الشجرة

بعض توفيق الحكيم الذي كتبه عام ١٩٦٢ ، مسابقة للاعلاميات الفنية في المسرح الفري ، وسعيلا لارتياح كافة المدارس المسرحية ، استطاعت كلية التربية بكتكر الشيخ ان تستزع المركز الأول من كليات جامعة طنطا السبع الأخرى ، وأن تمثل الجامعة في المسابقة الفنية ، وقد نجح المخرج (المحترف) - بمعى أن ليس طالبا - أن يقدم رؤية اخراجية متميزة لنص الحكيم ، انطلاقا من رمزية المسرحية لا عينيها ، واعتمادا على أنها لعبة سافرة ، ينكر فيها الإهيام بوراقية ما يحدث ، ومتطابقة التسلسل زمانيا ومكانيا عبر الأبعاد الإنسانية المتعارف عليها ، وارتكازا على الجسد الإنسان كخامة طيبة سهلة التشكيل ، تشترك الأدلة الصورية والقطع الديكوروية والفراغات المسرحية ، لتشكل لوحة تشكيلية بارعة تعمل المحترف في صياغة جالية راقية ، لقد نجح المخرج محمد

المصرى في تقديم عرض فني بالغ الجودة ، متقنا به نجاحا في تقديم جماعة العرض المسرحي ، وإن برزت قنولات بأسر البنا (الزوج) وشاهد الصاوى (الزوجة) ومهر جودة (الجامعة) وأبراهيم عبد الرازق (المحقق) ، كما استطاع مصمم الديكور عبد الرحمن عطية في تقديم صياغة تشكيلية بسيطة ومعبرة ومقعدة حلول لبعض الموقفات النظرية ، مثل مشهد القطار ، وبيضة الفرصة لحركة المثليين ، لقد قدمت جامعة طنطا تجربة مسرحية جديدة في المسرح الجامعي ، وإن كانت غير جديدة على المسرح المحترف ، وبخاصة عندما قدمها المخرج أحمد زكى في عروضه على مسرح الجيب (الطلبة) في أوائل السبعينيات ، ومع شذنا على يد المخرج والفريق المسرحي على هذا العرض المتميز تمتد الاستمرار ببلات النهج ، مع ضرورة اختيار النصوص الأكثر اقترابا من هموم الواقع ، وتضايده ، فاللغة المسرحية مطلوبة ، بشرط أن تكشف لا عن غيبة الواقع ، ولكن عن جذبه ومرارية تلك الجدية ، كما أن اختيار النصوص الأكثر قربا من فكر شبابنا ، والاكثر حساسا بسخونة الواقع ، ووضعها في تلك الصياغة المسرحية الراقية ، ليحقق لنا توازنا مطلوبيا بين (الفكر) و (الفن) ، ويتعد بالفرن المسرحي الجامعي الجاد عن الصراخ والأغاني المباشرة المقلدة لقيمة ما يطرحه ، أكثر من تصميمه ان المسرح في النهاية فكر في صياغة فنية ، وفصل هذا عن ذلك ، تحت أى دعوى هو تدعيم مفهوم للمسرح ذاته ، وغفل في فهم أصحابه لـ

كوكب الفنان

في ظل الحصار المضروب على المسرح في جامعة الاسكندرية ، وانساقا مع فهم غير علمي سائد في جامعاتنا - والآن التزمت به بعض الجامعات فقط ، أو لقلل فرض عليها من خلال نتائج العروض ذاتها ، وتزويجات لجان التحكيم - وهو الفهم المتمدل على فكرة (المخرج الطالب) - والذي دفع المجلس الأعلى للشباب والرياضة إلى تقنيته في نتائج التحكيم ، ورغم ان نتائج العروض ايضا اسقطت تلك الفكرة ، فمع سقوط جامعة المنوفية بعرضها اللاسرحي - والذي اخبره طالب ، إلى قاع الساتنج - تقدمت جامعة الاسكندرية لتقدم عرضها الريم « كوكب الفنان » للكتيب غنوط عبد الرحمن ، تصميم الديكور والاخراج للطلاب ائمن اخراجية للنص المسرحي ، فلا قدرة على التعبير ، ولا إمكانية بالتالي على تجسيد كلمات النص في صورة فنية حركية آمانا ، فوقف كل مثل آمانا (يسمم) ما يحفظه ، ويحرق بمئة ومئة بلا دافع نفسى اوفى ، ويهين الامرسوا اضعافه اغان بشكل مقدم على النص ، مما اوقعه في المباشرة الفنية ، وكسر إيقاع العرض ، أو فقلل زاده التكميرا ، هذا فعرض للاستخدام الشهير بالاضافة ، فطبع العرض بأكمله ، ولم يبرز من بين مثليه سوى هويدا عبد الفتاح ، والذنب في النهاية ليس ذنب هذا الشاب الذي





المهرة

وتأتى جامعة المنصورة لتقديم نص الكاتب

الشاعر محمد الماغوط و «المهرج» بعد أن قدمت

في العام الماضي لنص الكاتب مسرحيته

«كأسك يا وطن» من خلال كلية الزراعة ،

وكما أسقط مخرج العام الماضي اسم المؤلف

الأصلي ، مستبدلاً به اسم الممثل أو المصور

(عادل أنور) وأسمه كعبد وكمخرج (سمير

العدل) فإن عرض هذا العام الذي قدمته نفس

الجامعة ، من خلال كلية أخرى هي كلية

الحقوق ، يمثل نفس النص ، يسقط تماماً

اسم المؤلف الأصل ، مستبدلاً به اسم (عبد

الرحمن صبح) تحت عنوان « رؤية مصرية » -

وهي لا تختلف كثيراً عن عنوان « التمسير »

وهي ملحوظة أولية لشبابنا الجامعي عامة ،

وجامعة المنصورة بوجه خاص ، لماذا هذا النص

الغريب في اسقاط اسم المؤلف الأصلي ؟ مع

تكرار ذلك عن عاين متوالين ؟ . ثم ما الذي

وجدته شبابنا في المنصورة - وفي أكثر من مكان

آخر في أعمال الماغوط ؟ . وهو تساؤل هام

يسمى عرض المنصورة للإجابة عنه ، بدءاً من

انتخاب نص (المهريج) وصولاً إلى الرؤية

الإخراجية للتقدم بالحوية والوعي بانكنايات

الشباب التي قدمها المخرج الشاب (المحترف

أحمد عبد الجليل ، مروراً بديكور حامد معاذ

للخشب ، والشعار بجدي الحمزاوي للمعيرة ،

والحاجن إبراهيم منصور القرية من وجدان

الشباب ، والتي شاركت مع بقية مفردات العمل

في خلق حالة مسرحية وإبداعية ، تستند وتستغفر

وتعنى وتقتصر بين الحاضر والماضي ، داخل

عرض جامعي بكل معنى الكلمة ، جرى

ومعتصم ، وقادر على التواصل بسرعة مع

متلقيه ، وكاشف عن مواءمات شبيهة حلمي

الصباغ (مسير كرش) وإبراهيم منصور

(الراوي) وإتاحة فتح الله في دورها الصغير

(مليحة التليزيون) . . أن عرض المنصورة هو

نموذج جيد للمسرح في الجامعة ، وإن لم يكن هو

النموذج الأمثل ، لخاصية لا تختص في نموذج

واحد ، والفكر الجيد لا يجمّع داخل نمط

محدد ، والبحث مستمر داخل المسرح الجامعي

سعيًا لصنع مسرحية بديلة لما هو قائم ومستمر

أيضا .

تقوم مسرحية « السؤال » أو « حكاية

الطبيب صفوان بن ليبي وما جرى له من

العجيب والغريب » المكتوبة عام ١٩٧٠ حل

حكاية من حكايات ألف ليلة وليلة هي « حكاية

الحياط والأحدب واليهودي والمباشر والتصران

فيها وقع لهم » لتنتج من خلالها فشل تحقيق المدن

الفاسدة بالحلم ، ولتثبت أن « الطبيب وسط

الشلاب هي عين النياز » ، وأن قيم الحق

والجمال والتصرر والمساواة والحب لا تتحقق

ببراعة السلاج ، وتبقى المسرحية داخل إطار

الحدوة الشعبية المقدمة من خلال مجموعة من

الرواة ، عصيون مهتمهم استعلاء الماضي ،

لا للاحتكام إليه ، وإنما إعادة النظر في الحكاية

الشعبية ذاتها ، التي نسجتها شهر زاد مساجا

تحلم خلالها أن تحقق عرشاً سيف مسرور

الجلاد ، وتسكن أجفان شهریار ، وصنعها

الإنسان العربي في زمن البحث عن حوامل مغايرة

للك التي يعيش في زمن الحرف والفضاء

والجسود العباسي ، فليست تلك العوالم

التيضحية ، صورة أخرى من ذات العالم الذي

يميله ، وشباب اليوم رؤية العرض والشائدين

به ، يعلمون هم أيضا بأن تتحول سيوف المزم

إلى مناجل ، وصغوره إلى سنابل ، مستهدين

من حكاياتهم القديمة - الجديدة أن تسل وتعلم

الإنسان . . لكن العرض الشرقي حذف

بعض دور الرواة ، وأدخلنا في وهم الحدوة ،

ما يستخلص منها سوى الموضة السطحية ، أما

الفكر للمسرح في العمق ، فقد غاب مع ذلك

البحث الحديث في العرض ، وحملت طبائقت

الشباب على المسرح عبء تقديم عرض حيوي

جيد في إطاره العام ، غفل في بعض تفاصيله ،

اتضح جالاً لم تتبلور موهبته جيد ، ولم يهلك

أدواته بشكل علمي ، كما أنه ليس ذنب ذلك

الفريق المخلص الذي استطاع رغم الحصار أن

يخرج بعمله متحديا المدي والعصى والأنعام

بالرق ، لكنه حتى ذنبه ذلك المفهوم التمسيد

على جامعنا ، تحت دعوى المخرج الشاب ،

وكان الأمر مجرد فرقى تكريم الكره ، يقوده

الأكثر قدرة على إصابة الأعداء .

السؤال

ومحاولة للخروج من الفهم المغلوط لفكرة

المخرج الطالب ، أو التالفا صوحا ، تقدم جامعة

الزقازيق عرضها الغائز في مسابقتها الداخلية -

ست كليات مشتركة بها - وهو عرض

والسؤال ؟ للكاتب العراقي عبي الدين جدي ،

وأخرج الطالب إسماعيل وصل ، وأشرف على

الإخراج المخرج المحترف صلاح مرمي ١١ وهي

سابقة جديدة في حياتنا المسرحية ؟ أن يكون

هناك غرضاً للعرض المسرحي ، وأشر يشرف

عليه ، وهو ما يتكسك بالطبع على الرؤية

الاجمالية للعرض ، والذي وإن شارك فيها

الجميع ، إلا أن قائدها ومنظفها ومرب

عناصرها في كل متناسق ، هو بالطبع خرج

العرض ، والذي يقف أمام الرؤية النقدية

متحملاً عبء الصياغة ، لكن أن يكون هناك

مخرج ويشرف على الإخراج ، فلذلك بالطبع

يسود إلى خلة تلك الرؤية والصياغة

الإخراجية ، ذلك إذا اتفقت بأن الطالب قد

أخرج ، وإن الشرف قد اكتفى بالإخراج .

والشاعر حدى حدى... فكل ما أختارته هو نقل النص إلى العامية المصرية مع بعض الأرقام والأحاديث، دون مقدرة النصوص في عمق انبهارات الواقع... بينما ظل النص كما كتبه محمد الماغوط متطوياً على نوع من المفارقة الحادة للمريرة بين فكر المؤسسة الشورية وواقعها الغائب، بين فكرة (المواطن الحر) (وإمتناهة اليسوى) .. بين الإشتراكية وتحقيق الحدالة الاجتماعية وتطبيقاتها المضادة .. إنها المفارقة بين الحلم والواقع ...

وهذا الجوهر بالتحديد، هو الذى أحدثت انكساراً في تلقى العرض لدى المتفرج المصرى، الذى أفقده أيام طويلة من المعاناة، والتفريعات السياسية والاجتماعية... الحلم والواقع معا... أفقده حتى مفارقة التناقض بين القول والفعل، ليتراجع مسرحي وغير مسرحي إلى حدوده أن يظل متفرجاً أهزل خارج كل ما يدور حوله.

فرديوس عبد الحميد في مسرحية الكل في واحد



الكل في لوحة ايزيس

وعنسية (لا أحرفها) قررت التناص الجاهلية الاحتفال بالرائد المسرحي لتوفيق الحكيم، بتقديم عرض [الكل في واحد] وهو إعداد مسرحي لمهدي الحسني حول فكر الحكيم ورسائله المسرحية التي غطت مائة كتاب ولغتين مسرحية ومغالات عديدة.

ورغم احتياجنا للملك الجوهري العظيم وراء عبارة الحكيم التي تصدرت كتابه عودة الروح: «عندما يصير الزمن إلى خلود... سوف تراك في واحد...».

إلا أن العرض سقط في سرد تاريخي أثوب للتسجيل الوثائقي لأعمال الحكيم دون أن تفكك هذه الدراسة الزوية الدرامية خاصة في الجزء الأول منها... وهو أن تتلظى في ماوراء

والتي أفسحت المجال لاقليمية مسرحية منكسرة على ذاتها منذ سنوات طويلة، حتى أننا لا نرى سركي أنفسنا ولا نقراً غير ما تكتبه بلهنا...

يصبح لهذا التوجه دلالة، ويصير التوقف عنده علامة نستحق الإشارة (رغم بدايته). وإذا كان اختيار الماغوط صانع القصيدة الثرية ومبلور شكلها النهائي هو اختيار جيد، حيث حفل مسرحه أيضاً، بأسلوبه الشعري المتميز وأشكاله التعبيرية، التي أختارها لتتنوير موقعه من الحياة وطريقة رؤيته إلى العالم... فقد كان اختيار (كأسك ياوطن) أيضاً أكثر جوفاً في ظل مناخ مغفلت عن أعمقنا، تصبح فيه بتبنيات الوجدان تسلازلات تطرح حول الانتباه والوطن.

ويرغم هذه الاختيارات الواضحة للملثة القوية فلم يستطع العرض أن يحقق التواصل مع المتلقى المصرى، بل بدأ العرض غريباً، وكأننا أمام مسرحية مترجمة ترزينا غربة فوق ما نحن فيه.

ولعل انكسارات التلقى جاءت من تلك المعالجة، التي قام بها المخرج عباس أحمد

عبلة الترويس

بينما كان افتتاح المسرح القومي، ومسرحية (إيزيس) تحظف الأبيصار ما بين متبهر، ومجيب، ويختلف حول طبيعة انتهائيتها الفنية قبل السياسية... كانت أضواء المسرح الأخرى حل استيحاء ميزانيتها، تحاول أن تتوافق مع موسم نشاط مسرحي يتسم بقدر من الحركة، وإن انتصوا جميعاً مع اختلاف مستوياتهم وامكانياتهم إلى ما أسماه الدكتور يوسف إدريس (فكر الفكر أو فكر الفقر).

فعل مسرح السامر وعيزانية لا تتجاوز عشرة آلاف جنيه، قدمت الثقافة الجماهيرية بفرقيتها (السامر، والنموذجية) مسرحية كأسك ياوطن للشاعر السوري محمد الماغوط، ومن إخراج عباس أحمد.

وبدائية لا بد وأن نعمل الكثير من الاحترام والتقدير لهذا التوجه القومي في اختيار نص مسرحي... ففى ظل إشكالياتنا السياسية،



عبد فخرى بنى لبنان جرنیکا

البحر، وعدم دقة واتسجام خطوطهم، بل ويعلم إحساسهم بالحركة التي يؤدونها) سعد أردش في شخصية الحكيم بدا كصاحبها قائماً من برج حاجي منفصلاً تماماً، لا يعنيه أروما لا يرضيه كل ما يحدث حوله .

ومن هذا الشتات كان عذاب المخرج مدحج ططاوى في محاولته تقديم عرض جيد، بينا كل عنصر مشارك يشكل (أسرطورية خاصة) لا تسمح لأحد باختراقها، وإن جاهد المخرج في تحقيق أداء جيد لفنان الأقاليم من خلال توحيد هجائهم المختلفة، والقهم الجيد الواض للشخصيات التي يؤدونها، الأمر الذي أخرجه من دوائر الأداء التقليدي لفنان الثقافة الجماهيرية .

لكن التفكك ظل سمة العرض، باستثناء لوحة واحدة هي المشهد الأخير [لوعة إيزيس] التي استطاعت وحدها أن تخرج من تشابكات العرض وتنفق ما لم يستطع العرض تحقيقه من تماسك في .. تحمل في الحركة الاستعراضية الدقيقة الجميلة خاصة في أداء الراقصين الشباب بملابسهم المصرية .

كسبا نجح المخرج في هذه اللوحة في استخدامات تشكيلية رائعة، وتوظيف جمالي للون الأخضر من خلال قطعة من القماش الأخضر الشفاف تسيطر ليحسونا الحسير، وتتسحب لتأخذ قلوبنا معها .. إن ذلك الرمز الجميل الذي حققه للمخرج (لاؤزويس) خلق به حركة درامية ورمزية عالية القيمة، تكشف عن إبداعه التي انفلت طوال العرض .

وبلغت فردوس عبد الحميد أقصى إمكانياتها لتقديم أداء قوي لدور (إيزيس) رغم أن نوع من المنافسة للصلحية لما كان يقدم على خشبة المسرح القوي حينئذ .

هذا الفكر، وماللي كان يعنيه بفلسفته ... فبدوا أمام شفت عجيبة متناثر، من الرقص والغناء تربط بينه بعض مشاهد من مسرحيات الحكيم، ليست وحدها على انتقلتها في مقدورها أن تكون دلالة حقيقية على فكرة أن الأسر لم يكن بعلية مسرحية، لتصرف أن الحكيم اختار في الكثير من كتبه . القانون كصورت الحق الأهل .. والمثل والحرية كمادة لفكره، وأن التضادية هي ميزان القوة في مواجهة قوى الآخرين .. فكيف أن نقرأ ذلك في كتبه ولتصرف أيضا أكثر من ذلك بكثير ... ومن هنا كان على المبدع أن يجهذ ذهنه بصوره أكبر في عمل درامي يعمل دلالات هذا الفكر ومدى مصداقيته مع الواقع، بل ومدى مصداقيته مع الكاتب نفسه، خاصة وأن الحكيم ترايع من الكثير من الأقوال والأفعال مع تقدم سنوات العمر .

كان لابد من بلورة الرؤية، حتى يتمكن العرض من إجابة السؤال الذي طرحه الحكيم على نفسه بداية : ترى هل ذهب العمر مباء ؟

فلم يستطع العرض الإجابة عن أي تساؤل، بل جاء مشوشاً، وكأنه مولد له أكثر من صاحب .. فالطاقة الجماهيرية تشارك بفنائها (ممد ومختار وشاكر روتينية مبدعة) والمخرج مدحج ططاوى الأستاذ بمعهد الفنون المسرحية استعان بالفنانة فردوس عبد الحميد وأشعار عبد السلام أمين ولطاع الاستعراض تصميماً لعل الجندى وإشراق محمود رضا (وبرغم اسم محمود رضا فقد كانت الفرق الاستعراضية في الكثير من الأحيان هي النطقة الفضيحة داخل العرض بضحكات لبعضهم

قدم مسرح الفرقه عرض بالتزمامهم (هروب الى الداخل) على مدى اسبوع واحد متقطع ... وهو عرض سيء السمعة حيث اشترك اصحابه حول احقية كل منهم في العرض الامر الذي يفتينا عن الكتابه حوله، اما (جرنيكا) وهي العرض الذي تل العرض السابق فقد جاء لفرصه ليشترك فيها مسرح الفرقه الفقير الواقع في شارع رمسيس الخارجه احشاشه، فرحة الأمم المتحده بعيدها الاربعين !!

وحسنا فعل اصحاب العرض حين اطلقوا عليه (نسج تشكيل سينمائي فنانى) فالعرض ليس عرضاً درامياً أو تسجيلياً أو مسرحياً بنأى شكل كان .. وإنما فقط تجميعات مختلف الفنون التي تناولت الدمار الذي لحق بقرية جرنیکا أثناء الحرب الأهلية الاسبانية .. حيث قام المبدع فتحي العشري بترجمة قصيدة (بول ابولوار) و (سيناريو فيلم (الآن رينيه) و (مسرحية (ارابيل) وكسل ما كتب عن (بيكاسو) ومن لوحته الشهيرة (جرنيكا) .

وبرغم محاولات الربط ذات الدلالة والتي قدمتها اشعار حدى عين بيد جرنیکا وغيرهوشيا وسيرا .. وشيلا .. الا أن هذه الاشارات السريعة لم تستطع ان تمنح العرض رؤية قويمه بل ظلت رؤية هامشية خاصه وإن العرض تعامل مع جرنیکا باعتبارها نقطة تحول في لدى كثير من الكتاب والفنانين، وليست نقطة تحول تاريخي أو سياسي .



جندى بنى جرنیکا

والعرض يمكن يكن جهد أكبر أن يحق
رؤية أكثر نجاحاً وأفضل فنياً لو تمكن للمد
فني المسرحي من صياغة عمل درامي محدد
الملاصق من ذلك التسيج الفني السلي قام
بترجمته .. كما أن للمخرج عبد الغفار عوده
ساحم بشكل أساسي في غياب العروض حيث
راح بصورة القرب إلى التلقين المدرسي يصب في
أذناننا معلومات تاريخية حول ميلاد بيكاسو
ومراحله الفنية ولقوله الشهيرة .. وحول يول
أبولوار الذي [هزته الحرب الأهلية الأسبانية
وتغنى بمأساةها الشهيرة جرنينكا في ديوانه عبره
الطبيعة] والكاتب المسرحي فرناندو أربال
الذي كتب أولى مسرحياته :

تحت تأثير الحرب الكورية بعنوان نزعة في
الريف وهو في العشرين من عمره ، كانت ثاني
مسرحياته هي السفاحان .. بعدها كتب ست
مسرحيات هي مقبرة السيارات - القبة -
الأوركسترا المسرحي - الحفل الكبير - الهندس
المعماري - امبراطور آشور - وجرنيكا
والمخرج السينمائي الآن ريتي :

أحد مخرجي السينما الفرنسية الذين
يؤمنون بدور الإنسان في خدمة الإنسان
والإنسان .. ويحاولون أن يقدموا فيهم حساب
الحياة ، لا يتم بالزمن المحدد ولا المكان المحدد
فلازمن منه هو الماضي والحاضر والمستقبل ..
والمكان بالنسبة له هو العالم كل العالم المعروف
منه وغير المعروف أيضاً :

وبكذا بالنص وقف فنان العرض (غلصن
بجيري ، سلمى عبد الحليم ، زين نصار ،
زينب انور) يقدمون المعلومات في سداجة
فكرية لا تضمد أي شكل فني بدائع عن
صحتها .

ولعل صوت عدل فخري كان وحده هو
عنصر الرؤية في الوحيد ، نحن انتقل بأشعار
حمدي عدي يفتي لكل القهقرين اخية الثورة
الأبدية وان جنس إلى التطريب في لسان
كثير .. ولا بأس من الاستماع للسان اسام
درا بالثأيد .

وإذا كان عدل فخري هو صوت الرؤية في
العرض فان لوحة بيكاسو (جرنينكا) والتي قام
برسمها زوسر مروزوف بنقش جميعها للطبيعي
كخلفية للمشروع .. هي وحدها صاحبة
الحضور القوي بذاتها وجمالها وأشادها
بالضرورة إلى الحضور القوي لصاحبها العبقري
(بيكاسو) والذي قام برسمها (١٩٣٧) .

لقد انقلب المسرحي إلى ملقن حين لم يمتلك
مقدرة التوصل إلى حقيقة الهدف وراء عرض
المساء التاريخي (جرنينكا) داخل (مسرح) .

في مسرح الطبيعة كلمة حق .. تؤدي إلى الموت

عمر نجم

● رغبة منه في البقاء ، وفي محاولة كي تظل
أبوابه مفتوحة ، وهو الذي كان منذ أعوام
غلت ، غلبة نوح لا يعرف أفرادها سوى
العمل ، بعيد مسرح الطبيعة تقديم عروضه
التي سبق له تقديمها ، بعد أن عجزت ميزانية
هيئة المسرح أن تغطي جزءاً ولو يسير من خطته
هذا الموسم المسرحي الذي أشرف على
الانتهاء ، وإذا كان المسؤولون عن شؤون المسرح
في بلاتنا ، يتشدقون ليل نهار عن غيبة يريدها
للمسرح المصري ، فإن أعانهم تفقد حديثهم
المصادفة ، بحيث لا يبقى من الكلام حدا
الكلام ، وإذا كانت حججهم هي التشفق
فالمسرح ليس نيلاً من يند هذا التشفق ، لانه
ليس ترفاً ، ولأنه مثل ريف الجيز ، وبخاصة
في هذه المرحلة الصعبة التي نرى بها ، وإذا كان
السيد رئيس الوزراء نراه حريصاً في كثير من
تصرجاته ، أن يطمئن رجال الأعمال ، بإزالة
العقبات التي تعرقل القطاع الخاص ، من أن
يساهم بدوره المشهود في التنمية الاقتصادية ،
لنمن حثاً أن تطالبه بالقبض على الصعوبات
التي كانت أن تقضى على مسرح القطاع العام ،
في الوقت الذي أصبحت سائر القطاع الخاص
في تزايد عددي مستمر ، نعيش من أن نصعبها .

وعن راتمة صلاح عبد الصبور مأساة
الحلاج ، قدم لنا أحمد عبد العزيز عرضة
المسرحي « الكلمة واموت » كلول عمل يترجمه
لمسرح الدولة ، وهو الذي عرفه المسرح الجامعي
كفارس من بين فرساته ، وبخاصة منتخب
جامعة عين شمس في السبعينات .

وإذا كان شاعراً عبد الصبور ، كتب أولى
أعماله للمسرح الشعري « مأساة الحلاج » في
فصلين ، أطلق على الأول اسم « الكلمة » وعمل
الثاني « الموت » ، فإن أحمد عبد العزيز غير
عنوان عرضه المأخوذ من المسرحية ذاتها ، وأبدل
بعنوان الفصلين ، بعد أن مزجها وأضاعها في
الكلمتين حرف المصطف « الواو » ، ليصبح

عرضه بعنوان « الكلمة والموت » ، واستغنى عن
مشاهد ، لم يندلحها من جوهري العمل
الأساسي شيئاً ، بل خلق تكتيافاً وتريزاً ،
يتسق مع المزج الذي قام به ، ليبين لنا على نحو
مأسوي ، أن الحلاج مأساة كاترين غير ،
عبر صفحات التاريخ التي لم يلق بها زيف أو
تزيير ، تمكن في كلمة حق قلها بعد أن آمن
وبقيس عليها بالتواجد ، فكانت طريقته إلى
الموت .

ولدت كآليل مَن يولدون ، بألف أيام هذا
الوجود
لأن فقيراً سبذات مساء سمسى نحو حضي
لفقيه

وأطفافه مرارة أيامه الباقية

هكذا يعرف الحلاج نفسه لقضية المحكمة
التي اعتقلت كي تحكمه ، بعد اتهامه بتحرش
العاملة ، وديبه بالكفر والزندقه ، وهم أبو عمر
الحمامي رئيس الحلفاء وبنجلين الوزراء ورجال
الحاشية ، وابن سليمان الرجل الذي يدرك
الحق ويحده عنه ، وابن سريج الذي رفض أن
يكمل المحاكمة ، لحظة أن تبين له ، أن الحكم
قد صدر بشق الحلاج ليل أن تنفذ المحكمة ،
وأما لمية من الحاشية فتلقها الدنس المتحركة بين
أصابعه وإن التفتت هيئة القضاة شكلاً ، فأهى هي
الكلمة أو الكلمات التي أوصلت الحلاج إلى
الموت ؟

في منتصف القرن الثالث الهجري ، ولد
الحسين بن منصور الحلاج ، والحلاج لقب
أطلق عليه لاشغال والده بصناعة الحليج ،
ولعلمه هو بيا زماً ، وفي شبابه تلقى عرقه
الصوفية ، عن واحد من رجال الصوفية هو
عمر المكي الخرقه رمز للاختلاص من الدنيا ،
والفتنة في الجماعة الصوفية ، لكن الحلاج
اختلف مع صوفية زمانه ، عندما اتصل
بالناس ، وراح يتحدث إليهم في أمورهم ،
فتنفي الخرقه بعيداً ، ونزعها بعد أن رأى فيها
قيدا يلف حوائله ، وسورا يجب عنه نور
الله .

الحلاج : هيتا جانينا الدنيا .. ما نصنع
هناكش

الشيل : اللثر ... ما تعنى بالثر ؟

الحلاج : فقر الفقراء

جوع الجوعى ، في أعينهم تتوهج
الفاظ لا أوقن معناها أحيانا أفرا
فيها

« هانت ترائ .. لكن تخشى أن
تبرص .. لمن الدين تفاقك »
قد أنالم
أسا ما يملأ قلبي خوفاً ، يضي
روحي فرحاً وتذامه
فهي العين المرخا المندب ، فوق

استفهام جرح
«أين الله؟»

الشر استولى في ملكوت الله
حدثني .. كيف أفض العين من
الدنيا
إلا أن يظلم قلبي؟

الشيء : خفف من غواثك يا شيخ
فلقد أحمرت بشوب الصوفي من
الناس
الحلاج : تعني هذي احقره إن كانت كيداً
في أطراق
يلقي في بيتي جنب الجسدان
الصبا

حتى لا يسمع أحبابي كلمات
فأنا أجفوها أخلعها .. يا شيخ
إن كانت شاردة ذل ومهانة
مرداً يفضح أنا جمعا فخر الروح
إلى فقر المال
فأنا أجفوها : أخلعها ، يا شيخ
إن كانت سترأ مسجواً من إنيثا
كي يجيئنا من عين الناس ،
فنجيب من عين الله
فأنا أجفوها : أخلعها ، يا شيخ

يا رب أشهد
هذا ثوبك وشعار عبيدتنا لك
وأنا أجفوها : أخلعها في مرضاتك

كان من الطبيعي أن تتود هذه الكلمات
صاحبها إلى السجن ، وفي قيئه الموشح
كظلام القبر ، لم يتخل الحلاج عن كلماته
وفيه يقابل اثنين من نؤلاء السجن ، ويدور
حوار بينه وبينهما ، نؤكد من خلاله أن
السجن لم يزد إلا شتيباً ما يؤمن .

السجين الثاني : يعني ... ما تتمه ؟
الحلاج : إلى أتطلع أن أحصى الموت
السجين الثاني : أصبح ثاني أنت ا

الحلاج : لا ، لم أدرك شأواً ابن العذراء
ففتحت بأحياء الأرواح الموت
السجين الثالث : وعياداً يحيى الأوراح ؟
الحلاج : بالكلمات
السجين الثاني : دنيا أخرى من صنع
الأحلام ؟

الحلاج : الحلم جنين الواقع
أما التجنان ، فأننا لا أعرف
صاحب تاج إلا الله
فالوالى العادل
قيس من نور الله ينور بعضاً من
أرضه
أما الولي الظالم
فستار يحجب نور الله عن الناس
كي يفرح تحت عبائته الشر

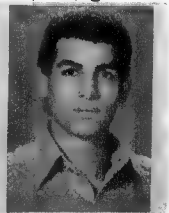
وحلاج صلاح عبد الصبور ليس كهملت
شكبير ، فالكلمات عند هملت هي
كلمات ... كلمات .. كلمات ، يرددها
تأبهاً للانتقام من قطة أبيه ، بينما الكلمات عند
الحلاج شيء آخر ... شيء يعني ذاته في ذات
الله ، وهي الحجة التي أطلعها عليه الخليفة كي
يرديه بالكفر والزندقية ، ولينص منها حيال
مشقة حتى أن كانت هذه الحجة لا تستند على
منطق أو ميرور ، ففي المحاكمة ، نرى القاضي
أبي عمر الحمادي يستأجر الحلاج إلى أسر ،
لا يكون إلا بين العبد وره .

الحلاج : تشفت حتى عشقت ، تحملت
حتى رأيت
رأيت حببي ، وألغيت بكمال
الجمال ، جمال الكمال

فأخفته بكمال المحبة
وأفنت نفسي فيه
أبو عمر : صمتاً .. هذا كفر بين ا
ابن سريج : بل هذا حال من أحوال
الأممية



محمد جاد - ملحن العرش



أحمد عبد العزيز - خرج العرش

لا يدخل في تقدير عاكمتنا
أمرين العبد وره
لا يقضى فيه إلا الله

لكن ميهات أن يقتع أبو عمر بما قاله ابن
سريج ، وقيل أن ينطق بالحكم ، يدخل القاعة
رسول من السلطان حاملاً رسالة منه ، تقول أن
السلطان يقوّم من يرمي في حق ، لكن لا يقو
عمن يرمي في حق الله !! فيشج الحلاج

والذي يدعو إلى البهجة في هذا العرض ، أن
قالده خرج شاب فاهم كي يضاف اسمه
إلى قائمة ضريجين الجلائين ، وقيل أن يكون
التجانب من نصيب العرض ويخرجه أحمد عبد
العزيز ، فهو من نصيب جبلنا من الشباب ،
الذي حان الوقت كي تسلم الأجيال السابقة إليه
الأمر بعد أن أصابها العجز والوهن ، ولقد
أحسن أحمد عبد العزيز صنعا ، حينما ابتعد عن
علية المسرح الإيطالي ، وأقام بيها مقاصد
لشاعرنا دائرة ، تجرى عليها أحداث
العرض ، فهي حلقة من حلقات الصلوية
تارة ، وسجن موشح تارة ثانية ، وقاعة محاكمة
تارة ثالثة ، كذلك استخدامه لعنصر الإضاءة
وجعلها شبه خافقة طوال العرض ، مما أدينا في
جور نفسي بآلام ما يجري ، وجعلنا نتوحد معه ،
أو نصبح شهوداً على أقر تقدير ، ولقد كانت
إضافة حقيقية بها جانب كبير من المفارقة ، أن
يلجأ المخرج في عرض كهذا إلى الأخان
ساعده فيها الفنان محمد جاد عندما تعامل مع
أشعار صلاح عبد الصبور في مبادرة تعاقب
وسينا تأتي عن التطرب فكانت الأخان مواكبة
لما يحدث ومتسقة معه ، بالإضافة إلى مصاحبه
فريق العمل ، كذلك إقامات هشام
جلود كل هذا خلق إحساساً متدفقا وحيويا ،
بعيدا عن الموسيقى المسجلة التي نشاهدنا في
معظم العروض المسرحية اليوم ، ويكأن مشهد
النهاية متوجا نجاح هذا العرض ، لحظة أن
تسقط القلعة من سقف المسرح ، كي تنقل
رأس الحلاج ، ولتقطب به إلى الموت من أجل
كلمات ، مات صاحبها من قرون ، وظلت هي
خالدة ، وتصبح نحن شهود لئلاسة ، وبعد كل
هذا يجيء فريق المثاليين بأدقهم المثقن ، فاللغة
العربية سليمة الخارج ، سلسلة الأداء ، تنطق
في غير تقصير ، تلفظهم وبالقوة ، لا خطأ في
النتق ، ولا منك لسماء القواعد ، محصود
محصود في دور الحلاج كأنه الحلاج ، واسماعيل
محمود في دور الشبلي والسجين الثاني ،
وسلمى مفاويزي في دور القاضي أبي عمر
وإيمانه العبرة ، ومحمد درديري في دور
السجين الأول والقاضي ابن سليمان يؤكد بها
مروعة كوميدية لا تعرف التقليد ، ومحمد
الشرشلي في دور الحارس والمهاجب ، أما
محمد عبد الغفار الذي لعب دور القاضي ابن
سريج ، فبدا وكأنه يلقى كلمات يخطفها ،
تخرج من بين الشفاه دوماً مررود على القلب
والشعور .

صديقان

أنا اعرف جيداً بأن السيد عبد الودود الوهاب هو جاري الآن ، وقد سكن بيته الجديد مع شقيقته العائس منذ عدة سنوات . كما كنت اعرفه انساناً هادئاً يحلم شيئاً من معرفة وشيئاً من فكر اكتسبه من تجاربه ومعالجته الكثيرة .

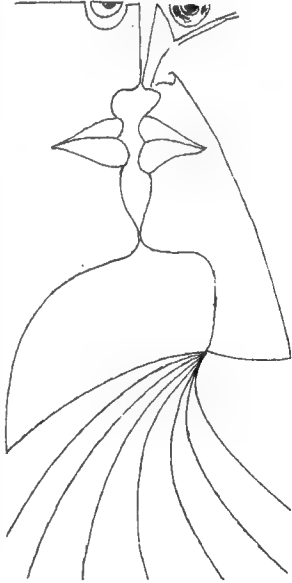
والسيد عبد الودود الوهاب رجل يحب العزلة ولا يود مصاحبة الآخرين وقد علمت بأنه يخاض عدة تجارب مع اصدقائه ثم ترك الأمر على أن يكون متفرداً مع نفسه ، ورغم كل هذا لم يترك همه الكبير أو فرحه الداخلي حينما يتشلى بجلسته خمر .

لقد اطلعت مؤخرًا على جلساته الخاصة مع نفسه ومع الأقوات الأخرى التي يمينها له جهاز التسجيل ، فجلسته مع نفسه تتنابها تصورات وتحط عليها اخيلة وتحلق في حوالمها ذكريات شامت وعنتت ليمدها وقدمها كفيلاً بأن تضعه في وسط العمر وقرية من تحقيق آمانيات بعيدة وكنت أنا جاره ، ارنو اليه من بعيد متمسماً ومتخيلاً وربما ياخذني عن شيء أفعله لكي اكنه حوالم هذا الرجل الذي كان يدهشني رغم بساطته ورغم انظار جلساته إلى انيس مثلي أنا .

عرفت السيد عبد الودود الوهاب منذ أكثر من عشرين عاماً أي منذ الخمسين من عمره ، وكنا نعمل في دائرة واحدة ، وكنت التقى به كلما سمحت لنا ظروف العمل ، وكان اتق المظهر اكتسب عادة الأناقة من اشتغاله موظفاً في المجلس النيابي قبل ثورة ١٩٥٨ ، وبعدها انتقل إلى دائرة أخرى حينما ألغى المجلس أو حل ، وباشر عمله مهمة الرجل الذي استقى تجربة بعد أن عاش الخوف بداخله متجنباً هيارة - المعهد البائد - وقد اكتسب خوفه من طبيعته الخاصة المحبة للعزلة المؤثرة للشك على اللامبالاة ، وكان في حقيقته انساناً ودوداً ولم يحسه أي شيء بعد الثورة ولم يحسب لوظيفته أي حساب ولكن الشك كان يعلبه ويظوى منه اجنحة المخيلة ويضعه في الموقف الصعب دائماً .

ففي بعض لفحاتنا كنا نتنثر سوية ونضحك من تصوراتنا أو من هواجسه الكثيرة وكنا نسأله مثلاً : كيف حالك اليوم ؟ فيجيب اجابة قاطمة لا ليس فيها ، بأنه جيد ، أو أنه ليس على ما يرام ، وكنا نشم في داخله رائحة الخوف وكان هو أيضاً يحس بها ، ومن هذا المنطلق نسأله عن احوال الجو اليوم ، عندها فلا يجيب بشيء وتظهر على وجهه اسئلة كثيرة فيها من الدهشة ، وفيها من الخوف ما يضعه في موقف المردد : الجلو ، أي جوي قصصون .

فبصمت ويطلعني إلى كل مكان ويحاول أي واحد منا ، نحن الذين كنا اصغر عمراً منه بكثير أن نسفه علينا اياه ولشعوره المرحف بأنه من اقطاب المعهد البائد ، عهد الملكية من الموظفين الكبار الذين اخافهم الثورة ، وهو بوظيفته مجرد موظف في دائرة المجلس النيابي المتحل ، بأن نقول : البرد شديد هذا اليوم ، فيؤكد بجزء من



رأسه ، ويسلمانه ، البرد شديد ، ونعبد الكرة عليه مؤكدين باعتدال الجو فيؤكده هو الآخر حالة الاعتدال ، وحينما يخرج أحدهم رأسه من فتحة الشباك أو يزيح ستارة مسدلة ويقول : أن الجو ماطر رغم وجود الشمس فيؤكده صديقي بقوله : فلان أن الجو ماطر .

ولا ندرى هيجتا ما الموقف الذي اختطه السيد عبد الودود لنفسه ، هل هو موقف معين بعد أحداث الثورة أم هو موافقة للمجاملة التي تبعد عن الأذى وتصورات الآخرين ، أم هي حالة النفسية المتردية بعد أن وجد نفسه في دائرة غريبة يعمل مع اناس بسطة ، وحتى سخطه لم يستطع أن يضع ثقته بهم وهو الموقف الذي كان يشار إليه .

كنت احب عبد الودود الوهاب ، وهو بالنسبة لي يمتلك رؤيتين ويتحول إلى شخصيتين أو يكون ثلاثة وحتى اربعة اشخاص مع مجموعة من الزائرين الذين لا يعرفهم جيدا وقد يكون هذا الشيء غير اعتيادي للبعض أما عنده ، فهنا شيء لا يخرج عن كينونة الطبيعة ، وهو يحوط من قدر اصمي خبره في سنواته الأولى ، ولذا فقد اصبح الخوف به مسألة حادثة دائما مع نفسه وحتى مع الأصدقاء ، وكنت بالذات الفشل معه عن أفكار جديبة تطرحها لتكون بديلا لواقعنا القلبي الذي كنت احسه بتخبط به كتنطيط الخيوط وهي داخل شرقتها مع نفسها حينما تعيب بها الأيدي بدون روية ، وكنا نضحك على الكثير من الأشياء وقد تكون ضحكنا عاليه يشترك بها معنا أكثر من شخص ولكنها دائما تقع تحت طائلة صديقي عبد الودود الوهاب الذي كان يضحك معنا فقط ومن كل اعصامه التي كانت تبدو صائبة ، هو الآن جاري في بعد تلك السنوات ، وقد وجدته كما هو وحيدا وقد سلخ سنوات طويلة كآباء الدهر نفسه ، ثم وجدت نفسي أنا الآخر صموءلا وكبيراً وضعيف الذاكرة .

لقد امتلك جاري وصديقي وحده الإحساس بالأشياء من خلال رحلة التفرّد مع النفس ، قلت : إنه هو لم يتغير ، ولقد ازداد وحده وازداد ألفا ، ورأيت مع نفسه ومع الصوت الذي يجاول أن يكون سحوله ، ذلك المنجاب من خلال المسافة القليلة المحددة برقعة الأرض وبساجل الحيز وأخر من الازهار والشتلات ، وبدأت استعذب ذلك الاستماع الليلي ، شيء من اغنية قديمة ، وشيء من موسيقى ، وصوت يعمل وهو يعمل وصوته مع المهمة ، وتلك كلها اجدها قاسية مع نفسه ويجدها وربما مفعمة بحالة من الألس تتغير من راحة شائعة يجدها فيها دواء مع كأس من خبيرة ينجرها صديقا ، وتلك هي صورة كل ليلة يكون فيها عبد الودود الوهاب مع جزء من حيويات ماضية تعيد إليه طعم الحمر وشيئا من تصورات الأمس وخوفه وهواجسه وتلك رتابة اعتاد عليها ولم يستطع لها لكأنا حتى أصبح أسيرا لها . وتلك هي جلسته الاستغاثية مع نفسه وحيدا ومع مدياح كبير الحجم يخشى المظهر غشن الوجاهة ، وحينما ينساب الغتم بعد ساعات تكون حصص الغفاسات والأودار ، والانغام المصاحبة المنقرعة التي تنثر إلى عناء الأسس حصص البلوغ ولم اقتحم خلوة صديقي تلك أبدا ، ولم اتفعل عليه من خلال رفيقي في المشاركة بعام الكأس ذاك وصلته الجمعية بيننا كنت استمع إليه ولحقيقته كنت استمع لتصوراته وأوهامه وامتياته وحتى لأهاته ولواعجه ولأوجاعه من خلال انغام اغنياته التي يجيها وهي تتجسم من صوت ثنائي الصوت المزدوج من أحاول أن اجد لهذا كله مقصدا في نوع من الطرب الذي اعتادت نفسه ، وتلك بدايات من ليل تشرق أضواءه بين جدران عالية فأجد من يهدل كل ضوء مشرق عبارة عن فانوس عتيق يخنق النور بالظلمة حوله فيجسد الأشياخ ويرفع قاماتها إلا أن صوت الأغنياء القادمة يترد وعرق حتى يثل تلك

الاستار والجواجز ليبد تلك الرؤى المتخيلة والمحملة بالمناص ويزيح عنا ركام التصورات ، قد اجد العنبر لصديقي العتيق ، قد اجد له البربر ليكرر يومه ويعيده بكل مساء وأن ينظر إلى نفسه مساء كل يوم ، واعجبت فكرة الصديق الشيخ الذي يماثر ابنه الخان ويجدها لا طعم لها ، وإنما فقط يضمها في مصاف أدوية النفس واستعيد ارد مع نفسي ، لقد صدق عبد الودود الوهاب مع نفسه ومع جل الأكل ، وتلك سلوته الكبرى منذ الأزل منذ أن كان أيقا ضاحكا ويعبدا عما يشده إلى مرجع النفس وحتى مرحلة الحوف والتوجس وكم للمشاعر عن الآخرين كما كان يقول ، أو لا يقول واستعيد الزمن وكأنه فلك الخيط الذي يأتي يديني فما إن اسجعه قليلا حتى يتحرك هاميا : إن ما ساستعيله معروف لدى تماما وحتى الذي رويته لا يتعدى ذلك التصور الذي يدخل في تكوين طفيف لا يتغير شيئا حتى من أسطر الأمور والمسلطات . في اعتقادي أن الذي رويته هو جزء طفيف وحيوي من حياة صديقي الذي أصبح جاري بعد عشرين سنة لم تعارفا الأول ، أو على صلتنا سوية .

لقد بدأت أرى الآن وحلى حقيقته ، ولست ذلك الذي يرى موظفا متوجسا خائفا فقط ، لقد عرفت الكثير : كان ذلك منذ عدة سنوات مضت حينما انتهى بناء بيتي على قطعة ارض مجاورة لبيتي وكنت اتابع حركة البناء ببطئها الملل المهود ، وكنت اعزو ذلك إلى عزول صديقي القديم من التابعية وكنت أرى شقيقته من بعد وخفت بانما كثيرة انشغافها من حيث اللغات والتوجس والحركة الخاصة كما عرفت بانما تكره مخالطة الآخرين وتود أن تكون وحدها ، وقد عززت هذا الأمر بعد ذلك إلى شيء غريزي يدخل في عالم الورثة وليس حالة مكتسبة . ثم رأيت ذلك الصديق القديم من أيام انتفاله ، رأيته بين الشارع والسياج وقد ازداد سمته إلا أنه فقد أمانته القديمة وبدأ أمامي مهمل ركنه الأيام إلى زاوية من زواياها المشبعة بالنسيان . لقد كان في مظهره شيء يدهو إلى التأمل . لقد تنوش شعر رأسه وناسبات أو تطايرت منه الخصلات إلى جميع الجوانب ثم احاطت بخصف الرأس والنسدلت إلى شيء أبيض ، وكان وجهه المألوف لدى شيئا جديدا حسبه أول مرة مليئا بالخوف .

قلت في سرّي : هكذا تأملني صديقي القديم ، وهكذا تصور ، لقد شملني الشغور والإهمال أيضا وهذا شيء له حاسبه عند سطوة الزمن وعند السيد عبد الودود الوهاب .

فلقد رأيته يتطلع إلى وجهي وإلى حركتي البليغة وكنت أبادله نفس الإحساس القمم بنظره الاستغراب من بذلك الأمر الخاضع إلى حالة من حالات الأمر الواقع . وقد وجدته بطنيا وأكثر حلرا حينما اشار إلى رجليه وإلى حركته المتسمة البهه نتيجة الألم وحينما احتشنت سمعته يردد نفس العبارات القديمة المؤكدة على حالة واحدة قوامها الصحة والجو والعموميات من الأشياء واحسنت بخوفه القديم وكأنه يلق به العظام يعد أن استقر عنده وفي خلايا جسمه ، وكان يردد : وأخيرا أصبحت متجاوزين .

وكنت سعيداً في داخلي لوجود مثل هذا الرجل الهادي قريبا مني ، ولا أدري كيف حشرت أكثر من حالة من حالات المزاج معه فحاولت أن أصالته فنهته أو عن حالة الجو ، أو كيف هي السنوات التي مرت سريداً ، وما هي تصوراتها عن نفسه ، ثم والاهم كيف حاله مع الحفرة ، وهل كسر رتابة قنينة العرق الصغيرة ، وهل آل به الأمر إلى الزيادة أو إلى النقصان ، ثم قلت : سأعرف كل هذا معك بعد ذلك .

دقيقة واحدة لأجل سبجارة .

وقام وهو يترنح على قدمين ضمعتين .

واحسست بأن جلستى تلك قد بلغت بها ، فأحسست كأننى داخل زجاجة ضيقة ، وأن عظامى تكاد أن تتحطم فحاولت أن أمد رجلي على الأرض ثم رأيته وهو يمسح لحيته بيده ، وحينئذ اقترب منى كانت رائحة الحفرة تنبعث منه ، هل تمكنت منه الحفرة كثيراً ؟ تركت الأمر على لسانى ولم أقله خوفاً على مشاهدى ، ثم رأيته يردد : - احسنى لخرى وحيداً مساء كل يوم ، وأنت ؟



فأرجل يدخل داره لأول مرة ، وعليه أن يستريح ثم ماذا يقول عني ، ولم تخط ساعة على وجوده ، ثم بالى من ثقل غير مهذب ، أحاول تبش الماضي لأيام صديقى الشيخ بدون توجس ، أو بدون استبدان أو حتى بصفاة ، ورأيت يودعنى على أصل أن يلتقى ب كثيراً .

بعد دقائق جاءنى صوته وأضحأ هير السجاط الطابوقى :

— لم أصدق بأنى وجدتك . . أين أنت يا أبنى ثم أن رجلاً لم تمدا تسعفانى كالسابق ، عليك بزيارى الآن .

قلت مؤكداً :

— سأكون عندك بعد دقائق على إصلاح حالى أولاً .

دخلت عليه البيت ، باحة واسعة ترابية ، ممرات من الأسمنت الملون ، كان ينتظرى خارج غرفة الاستقبال فأقترحت عليه أن تجلس فى الباحة ، تجلس على الأرض وتسد ظهرينى إلى الجدار ، ليكون الغشاء ، ورقعة السياه .

— سنجلس على الأرض وتسد ظهرينى إلى الجدار وبعد جلسة استحضرنى فيها أوجاج الجسد وذكريات السنوات الماضية ، وجدت السيد حيد الودود تغيرى نحوه دعوة حياتية تكاد أن تكون مطالبة لتراكم سنوات العمر وحاجاتها ودوافعها وفعلها الأكيد فى عيشهم ما هو نوعى فى داخل الفرد وتحويل ما هو ركيك إلى شيء لا وجود له وإنما تحوله إلى أثر ينعى عن وجوده لم يستطع أن يقاوم حالة الفناء والفريرة المكتسبة كصالحين من مجهول ، والشك من سوقف الآخرين ، والتصور الوهمى والرؤية المكبرة للآشياء فى الخيال وجميعها يفعل كما تفعل الدودة الصغيرة داخل القصبه ، أو داخل الثمرة أو داخل الخشب الجال .

لم نتحدث كثيراً ، فظننا أن تكون فى عمق الهاجس الذى يتباب كل واحد فىنا تجاه الآخر ، ولا يريد أن يفصح عن أفكاره مرة واحدة ، ولم أكن فى حيلة من أمرى لكنى أسأله عن كل الأشياء التى مررت فى حياتنا . وتصورت فى حياته أشياء كثيرة وكبيرة ، وكذلك كان تصوره ثم رأيته يقوم من مكانه ليدخل المطبخ وهو يردد :

مثل هذه الأسئلة وغيرها من الأفكار كانت تشدلى لصديقى البعيد القريب ولوقائع وأحداث ماضية كان فيها رجلاً مرحاً أو مازحاً أو مثلياً يتخوف خريزى يفهمه فى ذهنه ويتصوره فى داخله ، أو كان رجلاً حكياً أكثر حكمة من أى إنسان آخر وأكثر فهماً من آخرين كانوا قد أصبحوا بدهاء تحليل الأمور وأيام الآخرين بصفات تحفهم فعلاً لكونهم عاشوا فى مرحلتين سياسيتين ، المرحلة الملكية ، وأخرى الجمهورية وما حصل بينهما من وقائع هى بمثابة العلل المرضية التى تحط بدون هاجس . ووجدته فى حياته الماضية قد تحولت به الأمور إلى مهادة مع النفس ، فهو يرضى بكل شيء يقال أمامه إلا أمر الحفرة المشوشة . ووجدته يعشق وجوده معها وقد افرد إليها حياته ومنعها جانباً فريداً من خياله حتى أضاف إليها نكهته الخمار الذى يجد فى ليلة حالة أنس فريدة مع حالة السكر التى ينشدها ، ثم سمعت بأنه مع آخرين ومع الحفرة بالذات يتحدث ويحل عقدة لسانه وعرفت ما للحفرة من الولد ومضار واحسست بصديقى وفى تلك الفترة بالذات كم كان يعانى من وحدته وفراغ روحه ، ورأيت بعد ذلك ينصرف إلى نفسه بعيداً عن مصاحبة الآخرين وحاولت أن أسأله عن أسواله فكان جوابه الواحده مع النفس الفضل وأن الحمر تفشل الإنسان مع الآخرين وتظهر متهوراً لا على حقيقة .

وحيثما أردت أن أقول له ربما الحفرة تظهر الشيء المظيف الكائن، تراجمت وتركت الأمر على طرف لسانى ولم أكل ذلك خوفاً على مشاهدى صديقى .

ومنذ تلك السنوات البعيدة الطويلة بدأ يعيش لذاته ونفسه . يحسنى خمرته مساء ويتسلق السلم المفضى إلى السطح ليلاً ليلقى بنفسه تحت قبة السياه ويبقى فاتحاً عينيه عتسياً باحثاً ربما عن نجم مر سريماً أو عن شيء يعكس ظلمة الليل تماماً حالة البحث تلك التى يجدها أحياناً عند طائر ضال يصرخ فى ظلمة الليل ضارباً ألحواء الأسود بيننا وبيننا وبيننا وبيننا متصين على غير هدى .

وفى الصباح ينطوى على سره الليل ويتوصل رجلاً يبحث عن شيء يعمل فلا يجد إلا الأرض التى تحيط بالبيت الرملية الهشة فيتناول أدوات حفر بسيطة فى الأساس معدة لتسوية وحفر باطن السواقى فيجلس على الأرض ويقتعد الرمل المندى ويروح مغيراً ما يشاء من شتلات صغيرة ، ومن نشات للماهى ثم يربط كل شيء صانته .

لقد سلبه الكبر متعة المشى ومتعة رؤية الأشياء الأخرى وقد عرف هذا منذ وقت طويل وكان يعمل الأمر بأنه شاهد كثيراً ، أو كل الأشياء تبقى متشابهة وإن تغيرت فى جوهرها . وترك ملايبه التى كان يفرح بها واكتفى بشرب النوم يتنقل به داخل باحة الحديقة ونحوه ملتصق ب شرة جلده الأسمر الوردى كثيف الشعر ، وبدت به أو بدا بها لا فرق لكانته جاء إلى هذا العالم وهو بهذا الشوب وهذه

الصورة التي لا تضيف شيئاً للآخرين عند مرآها ولا تضيف إليه سوى ستر بلبية من جسد مهمل .

كنت أقول مع نفسي : ولقد تمطلت قدرة الرجل وتحولت حركته إلى حركة موضوعية ، فهو لا يمتلك شيئاً بيديه سوى مجموعة من أوهام يحيك بها أحداثاً لها مساس بذلك الماضي الذي عرفه وعرفته أنا أو ذلك الذي لا أعرفه وهو الجزء الأكبر والأعظم من حياته .

الصورة التي بدأت أنظر إلى جوانبها هي صورة أنا أيضاً تلك الملتصقة في كل واجهة أراها وأحسد موقعي بشأنها وأقول :

«إن صورة صديقي عبد الودود الوهاب هي صورة أنا وقد تحولت إلى شيء من غبار ركنه السنوات وستال من تلك الأرض وهذه الأدوات المبسطة المحفر .

وبدأت أعود صديقي والتقي معه ، وتدخل تصوراتنا في غلط واحد ، وقد احس بأن أكثر الأشياء التي نال منها بفلاحة أو بحرية تكون دائماً تجاهها على خطأ ، عند ذلك لا أتصور أن أعيد كل شيء إلى نصابه أو أنأقشف وإفاح أحول أن أتركه كسأ هو . وتلك هي تفصيلات يومية عادية جداً : كيف نشرت أو نحسب خربتنا ، كيف ننام كيف يواجه الجبل الجديد المرأة ، لماذا لا يخلط صديقي منذ ازمان مع أصدقائه القدامى ، ولماذا تركتهم وكنت أريد منه أن يقول كل شيء أمامي ولكنني في كل مرة كنت أعظمهم بسكوته ولا أجد منه سوى الحديث من خمرته التي يجدها إنسية إلى روحه .

مرة ذكر لي بأنه التقي مع كثيرين فكان بعضهم في أماكنهم بعد عدة كؤوس قال لبعضهم أنتم منالقول ، وقال لبعضهم الآخر أنتم تكثرون المال ، وقال للآخرين ، أنتم ببغلاء ، ثم يعود لي ويتطلع بوجهي ، الحمرة تفقد الأصدفء .

وكان يتحدث عن تجربة حقيقية ، وبدأ فإن خلوة النفس لها ما يبررها هكذا بدأت أحي الأشياء في جديد فكانت تصوراتها هي تصورات حتى تحولت إلى علاج ناجح لنفسي إنها رؤية معمقة بلون مغبر الكاتب وبساتوت أمام نظائري الورد الملونة التي نجدها في الحديقة متبرعمة فوق نبتة خضراء وحفنة من تراب كنا غلاء كفتينا بها ، وبدأنا نبت أول الأمر ونحول الحب إلى حالة يومية يدخل فيها الجدل باهزل .

هذه المكتشفات الجديدة والتي يستطيع الإنسان أن يربى نفسه تجاهها أي يحصنها هي حالات تصيب الشخص الذي عاد فظلاً بعد أن مرت به تجربة ناقصة . وصديقي وأنا حالة جديدة منها بعدت بي التصورات ومنها حاولت أن أجده له الأبرار ورايت بشكل جديد ولا فحالة لتصورات الماضي بوجوده وإنما هو إنسان آخر ليس مثل تلك الهواجس لقد نسيتها تماماً هو الآن بلا أحلام وأمنيات هكذا لحنت وسكون انقطاعه من العالم مغرباً نتيجة نسيانه كل شيء ، عندما تجلس سوية بعد أن كنت متردداً لمعرفتي بخوفه القديم وكثرة هواجسه ، وصار لتصورات نفسي المستطاب بدأت أتوسد الأرض ، فوق بساط من الصوف أضغه تحتي وأضع حاجياتي القليلة حولي وأقول : هذه هي مستلزمات دلة القهوه ومدينا صغير وفناجين وعدة علب من سيجاري مختلفة وموقد ناز غارزى وعدة وسائل اغطينتها من الصوف ، تماماً كنت أضغه نفسي بمواصلة الطريقين في غرفة مظلة على حركة المابين ، وكذلك يفعل صديقي ، وفي كل مرة كنت أذهب إليه والورد لكن تجلس سوية ننتكث ثم نتحدث وننتكث ثم ندخل في تفاصيل سحبتها الماضي إليه واختفى بها ، وتندور دورة طويلة ثم نعود إلى مجلسيتا المفضلين في المساء حيث

ندور مع الأخيار الليلية ومع موسيقى الشعوب ، ومع اغتيايت بعيدة نسمعها من محطات العالم ونحس بكل صوت ونحسنى ما نشاء وأن كنا متباعدين يفصل بيننا جدار وسياج ثم جدار وحيتها أقوم لاسمع إلى وجود صديقي ليلاً أحس بكل ألفة حيناً أبعد وقد استمدت أصوات قرأه الأوداء القديمة والمقامات العراقية المقيمة وأقول : إنه الآن يرتد حانات بغداد المقيمة بذلته الأثرقة ورباط رقبته المميز ولا شيء يحظر على ياله ، لا متغصبات ، ولا خوف من صفات ، ووجدت نفسي تتساق إلى شيء يشبه ذلك الذي يشده إلى الحاضر ويعنجه لذة البقاء .

العادة التي كانت تلازمنى في معاقرة الحمرة فكانت متى كنت بعيداً عن أصداء صديقي عبد الودود . إذ كنت ارتداد الحانات والتقي ببعض الأصدفاء بعد الظهر وأعود ليلى وقت الغروب ، اتضح ظلفة النافلة المظلة على الحديقة لاشم حتى الغروب ولا نسمع لوشوشة العصافير وهي تلوذ لأركانها ، وفي الحقيقة كنت استمتع لعالم صديقي العتيق ، ذلك الصوت المنحمن من سواه الحلم ومن ظلمات الماضي ومن قوامة الجسد وانكماشه ، ومن مطلق عتيق بدأ يشدني بعد أن استكانت روج صديقي رغم تحوله الذي وجدته ، ورغم انسيابية طيالي وتدرجها مع تكاثف وترامك سنوات العمر وبوادر الشيخوخة عتدي ، وفي الحقيقة كنت استمتع لصوت الشيخوخة مرمم يزجاجة كاسي بلور منغم بصوت شائع يعمل عذوبة الراحة حيث لاراحة الشيخ وهو يقظ أمام أوجاع الجسد يتعذب ويتحرق بشعور من يقظ على اعتاب السقوط في ظلمات لا لقراره لها .

كنت اتضح النافلة وأحل بين يدي دافعين عذوبة الهواء وحاجتي إليه ثم استمحي لصوت صديقي لأصداء كوكبيتاته وتخضيراته لسهرة ليلية لا يكاد يصحو منها أبداً .

وبدأت أترصد ذلك العالم الصغير الذي تحكمه العادة وتركت سيجتي في ارتداد الحانة مع أصدقائي وفضلت الجلوس إلى مائدة الحمرة وحتى مساء كل يوم بعد أن أضغ الأشياء في مكانها المعتاد ، ثم أبداً مع نفسي أولاً مع الأصوات التي أحيها ثانياً ، مرة واحدة استمعت لما يفعله صديقي وجدته شديد الانضباط بسكونه البوسى الذي يحاول فيه أن يستجمع أفكاره من قرار الماضي وشديد الاخلاص لجلسه مردداً : وتلك هي ربهاتنا ابتدأت مع قنينة من جام وهي شيء صغير ولم تكبر وإنما عادت بعد دورة غابية وكلها جام في جام مغير حيث ما بدخله أتمل غالية من الإحساس بالوق والجبال ، والذي في أفضاننا من أبنه العنب وكؤوسها اصطعتهنا اصطعنا ما أوردناه كما يرد بعض الكلمات .

لقد عرفت صديقي عبد الودود الوهاب بعد أن كانت حياته لغزاً وما أدراك بأنه قد وضع كل شيء في يد وأطلق اليد الأخرى في الهواء وقال لنا أرحموا فزروا إلى الغفر ؟

في الليالي المعتادة كانت تقيت انغام موسيقية متعقدة من بيتين ، أو من زاويتين ، والمار من هناك يكاد أن يدرك ما يجول في فكري هذين الكائنين شمعتان تضئان المكان أكثر من انارة وجه واحد مشدود لألفة هل هي حقيقة الإنسان وقلة ، أو حقيقة النفس الواحدة المتوهجة بالحلم المشارة بالفكر من خلال ذاتها الكامنة داخل سجن الجسد الواحد .

إن الظللي يتساويان في ظل واحد وكل منهما يطبق على الأصل ، إذ يحتويان الصورة الواحدة المحتوية على تواتر الفكر وشذراته ، عتدها لم يكن في ذات المكان سوى شخص واحد ، ولم تكن هناك في البعيد أكثر من شاهدة من حجر لا تتناول من الكلمات إلا قليلاً .

« أيريس » أو زهرة السوسن

قصة هرمان هسه
ترجمة فؤاد كامل

انتظاره ، دائمة التجدد والتغير ، فحيث كانت هناك بالأمس نواراة زرقاء متماسكة ملفوفة بإحكام تظل من غمدها الأخضر ، تتبدل الآن نحيلة زرقاء كالقواء بتلة صغيرة ذات لسان وشفة ، تبحث جاهدة عن الشكل المتشحر الذي ظلما حلت به . وفي آخر القاع حيث ما فشت مشكبة في صراع صامت مع غمدها ، كان غلغلاها الأصفر الرقيق في مرحلة الإعداد ، ذلك المبر اللامع المعروف ، وتلك الحاوية العطرة القصية في أفوار الروح . وربما تفتحت في أوائل الظهيرة ، أو لعلها تفتح في المساء تلك الخيمة الحريرية الزرقاء القائمة فوق الغابة النخيلية ، ومن الحاوية السحرية تردد في أنفاسها الصامتة أصلاها الأولى ، وأفكارها ، وأهانتها .

وجاءه يوم امتلأت فيه الحشائش بالزهور الزرقاء الشبيهة بالأجراس . . . جاء يوم ابتعثت فيه بضعة أصوات جديدة ، وأريج جديد ، ولون الأوراق التي أضفت عليها الشمس حمرة داكنة ، تددت وردة الشاي الأولى ، ناهضة ذهبية الإحمرار . وجاء يوم اخضت فيه أزهار السوسن حاملة السيوف . . ذهبت جميعا فلم يعد لها أثر ، ولم تعد هناك مسالك ذات أسجة ذهبية تنفض في رقة إلى أسرار الأحماق الماعطرة ، وإنما انتصبت الأوراق الحادة الباردة متصلة معادية . بيد أن لمار الثوث الحمرء كانت تنضج في الأجسام ، ولغوى أزهار التيجيمات أعادت تطوف في مرج وانطلاق فراشات جديدة لم يسعد أحد منها من قبل .

وتحدثت أنسلم إلى الفراشات وإلى الحصى ، وعقد صداقات مع الحنافس والسحالي ، وكانت الطيور تروى له حكايات عن الطيور ، وكانت نباتات السرخس تكشف له عن مخازنها من البذور الزينة المختبئة تحت سقف خزانها المعلق ، وأما شظايا الزجاج الأخضر والبللورى التي تلتقط أشعة الشمس ، فكانت تتحول بالنسبة إليه إلى قصور وجنات ، وجبورات تحشى على كنوز متلافة . وعندما تنحني الزنايق . . . تزدهر أزهار « أبو حنجر » ، وعندما تصير زهور الشاي ، تتحول أزهار العليق إلى اللون البني . الأشياء جميعا تتبدل الأمان ، وهناك دائما ما يذهب ، ودائما ما يجيء ، تنحني لتأثر مرة أخرى في موسمه ، وحتى في تلك الأيام الرائعة المخيفة ، حين تصفر الربيع الباردة خلال غابة الصنوبر ، وحين ينبت حفيف الأوراق المساقطة منها كالماء في الحديقة

اعتاد أنسلم ، وهو في ربيع طفولته أن يرتع ويلعب في الحديقة الخضراء . وكانت إحدى زهور أمه وتدعى « السوسة حاملة السيف » هي الزهرة الأثيرة عنده . . . فكان يضغط بوجسته على أزوارها الطويلة الزاهية الإخضرار ، ويلبس أطرافها الحادة بأنامل تنلمس الكشف ، ويثقب بعمق أربع أكمامها الزائفة الكبيرة ، ويعطل إليها التامل لحظات إثر لحظات . وفي الداخل ، كانت ترتفع من قاع الزهرة الأزرق الشاحب صفوف طويلة من الأصابع الصفراء ، وبين هذه الصفوف يمتد مبر لاعم يتوغل في الأصابع ويصل إلى الكم وإلى السر الأزرق العميق الذي تضمه الزهرة . كان يجب هذه الزهرة حيا بها ، وكان الكشف عن غيبتها هو لعنة المفضلة . وفي بعض الأحيان ، كانت أعضائها الرقيقة المستقيمة الصفراء تترامى له وكأنها سياج ذهبي في حديقة ملك ، ويراه تارة أخرى صفا مزدوجا من أشجار الأحلام الفاتنة التي لم تمسها الأنسام ، وبينها يمتد ذلك المبر يعرفه الحية البراقة المشابكة ، الرقيقة كخيوط من زجاج ، وهناك في الخلف ، يفر الكهف فاهما واسما ، والمبر الممتد بين الأشجار الذهبية يضيغ في العمق اللامتناهي لوأت لا يندركها الخيال ، ولمة قبة بتنجسية تنحني في جلال ملكي فوقها ، وتلفي ظلالا تضيغ سحرية على تلك الأوجوية الصامتة المرتقبة . كان أنسلم يعلم أن هذا هو قعر الزهرة ، وأن وراء هذا البهاء الأصفر المترف الذي تتحل به الهوة الزرقاء ، هناك يجيا قلبها وأفكارها ، ومبر ذلك المبر اللامع الجميل يعرفه الزجاجة تحرى أنفاسها وأحلامها غدا ورواحا .

وإلى جانب الزهرة الطويلة كانت تثقب إبرام أصغر لم تفتح أكمامها بعد ، وهي تستوى على سوق متينة مكتزة العصاراة في كتوس صغيرة ذات بشرة بنية ضاربة إلى الأصفر . ومنها تنشق النورات الجديدة طريفا صاعدة في صمت وعتوان ، ملفوفة بإحكام في أوراق خضراء وبسجية لائحة . بيد أن البنفسج الداكن الجديد ، منتصبا ملفودا بمنامة ، يطل من نقاط رقيقة ، بل إن هذه البتلات الصغيرة الملفوفة بإحكام تكشف عن شبكة من العروق ومن مئات اللامعات الخفية .

وفي الصباح ، عندما يغادر المنزل ، تبتسط يد أن أخذ قسطه الوافر من النوم والأحلام والمعوالم الغريبة ، هناك تقف الحديقة في



كلها ، حينذاك تأتي أغنية أخرى ، تجربة جديدة ، حكاية .. حتى يبدأ كل شيء مرة أخرى ، فيسيطر الجليد خارج النوافذ ، وتنمو غابات التخيل على الأحواض ، ويغرق ملائكة يحملون أجراما فضية عندما يأتي المساء ، ويقص من القاعة والحاصل أربع الفاتكة المحفلة .. إن الصداقة والثقة لا يفرقان أبدا في هذا العالم الطيب ، وعندما تتألق أزهار العشب على خبز توقع بجانب أوراق اللبلاب السد ، يبدو وكأنها كانت هناك طيلة الوقت .. حتى يحدث ذات يوم ، لم يتوقعه أحد على الإطلاق . ومع ذلك يحدث دائما على النحو الذي يتنبأ عليه أن يحدث به ، ويلقى دائما الترحيب نفسه ، يحدث ذات يوم أن يظل أول برعم مذهب مسال إلى الزرقة من ساق السوسنة حاملة السيف مرة أخرى .

وكان كل شيء جيلا في حقي « أنسلم » .. كل شيء وبها ، ودودا ، مألوفا ، بيد أن أوج لحظات السحر والنعمة بأي كل عام لحظة ظهور أول « سوسنة حاملة السيف » . ففي لحظة من لحظات طفولته المبكرة ، قرأ في كتابه كتاب المجانب لأول مرة ، ومن زرقته المتحركة المتبدلة صبرت إليه نداءات تدعوه إلى العالم الرحيب ، ولهبها وجد مفتاحه . وهكذا رافقت « السوسنة حاملة السيف » خلال أعوام البراءة كلها . وكانت تبدو له جديدة مع كل صيف جديد ، فتدأ قراءة بما تطوى عليه من سر وتأثير . هناك أزهار أخرى لها ثغور ، وبعضها ينشر الأريج والأفكار ، وبعضها الآخر يفسر النحل والخنفساء بالدخول إلى حجراتها الصغيرة الحلوة ؛ فبر أن السوسنة الزرقاء كانت بالنسبة للنصي أهم وأهم من أية زهرة أخرى .. فقد كانت له رمز ومثل على كل شيء يستحق التأمل والأعجاب . وعندما كان يمدق في قدحها ، وعندما يدع أفكاره في هذا الاستغراق يتابع ذلك للمير الحالم الخائلق الممتد من المكان المشعوب الأصفر العجيب متجها صوب الشفق الباطني للزرة ، كانت روحه تنفذ عبر البوابة التي يتحول عندها الظاهر إلى مفارقة ، والروية إلى وهم . وفي الليل أيضا كان يحلم أحياها بهذا القدر المزهر ، فكان يراه يفتتح أمامه على نحو سحري ، كما تفتح بوابة قصر في الجنة ، فيبتهجاها متعلها صهوة جواد ، أو طائرا على أجنحة البجع ، ويظهر منه العالم كله ويركب وينزل في لطف مشهودا بالسحر صوب الهادية الفاتنة ، حيث تجد كل أمنية تحقها ، وبحيث يصدق كل تلميح .

كل ظاهرة على الأرض ليست سوى استمارة ، وكل استمارة حيرة من بوابة مفتوحة يمكن أن يجتازها الروح - إن كانت على استعداد إلى باطن العالم ، حيث أكون أنا وأنت ، والليل والنهار ، شيئا واحدا . وإلى هذه البوابة المفتوحة ، يأتي الإنسان أثناء حياته ، ويصاها هنا أو هناك في طريقة ، وما من إنسان إلا وقد خطر له ذات مرة أن كل ما هو مرئي لا يعض أن يكون استمارة ، ووراء هذه الاستمارة الخيال الروح ، والحياة الأبدية . ومن المؤكد أن قلة من الناس هم الذين يجتازون هذه البوابة ، ويتصرفون من وعهم الجليل لقاء الواقع الذي يتصورونه كأنما في الداخل .

وهكذا كان كاس السوسنة بالنسبة لتأسلم هو ذلك السؤال الفتح غير المنطوق الذي تسمى إليه روحه جاملة في توقع مزيدا بحتا من إجابة شافية . بيد أن تعدد الأشياء الفاتنة كان يصرفه عن هذا مرة بعد أخرى ، في حديثه والعباء مع الزجاج والحجارة ، ومع الجلود ، والأجام ، والخيالات ، ومع كل ما يحتويه عالمه من ألوان الحضور الودود . وطالما استغرقه التأمل العميق لنفسه ، فكان يجلس مغمض العينين فارقا في أعاجيب جسده ، شاعرا حين يتعلم

أو يفنى أو يتنفس - بأحاسيس غريبة ودوافع وإيهامات في نفسه وخلقه ، متحسسا هنا أيضا السبيل والبوابة حيث يمكن أن تذهب روح إلى روح . ولا حظ في اندعاش الأشكال الملونة المحاطة بالجمال والتي تتبدل له خارجة من تلك الظلمة القرمزية عندما يغمض عينيه .. فقط ، وأنصاف دوائر زرقاء أو حمراء قائمة تتخللها خطوط زجاجية فاتحة . وفي بعض الأحيان ، كان يدرك في وثبة مباينة سميدة مئات الصلوات الدقيقة بين المين والأذن ، بين الشم والذوق ، وكان يشعر خلال لحظات عابرة جميلة أن النغمات والأصوات وحروف الأبجدية ترتبط وتتشاب مع الأحمر والأزرق ، ومع الجاهل واللين ، أو قد يتصحب حين يشم لباتا معنا ، أو ألواح اللحاء الأخضر ، كيف يرتبط الشم بالذوق ارتباطا وثيقا ، وكيف يتداخل أحدهما في الآخر ليعبعا شيئا واحدا .

الأطفال جميعا يشعرون بهذا ، وإن لم يكن ذلك بنفس هذه الشدة والرافة ، وكثير منهم يفارقه هذا الشعور وكأنه لم يوجد أبدا ، حتى قبل أن يتعلموا حروفهم الأولى . وبعضهم يحتفظ بسر الطفولة زمنا طويلا ، وتبقى معهم أثرة منها وصدى لها حتى تشيب رؤوسهم ويثقل التنصب منهم كل مثال . والأطفال جميعا . طالما ظلوا داخل هذا السر يشغل أرواحهم هذا الشيء المهم الجديد بلا انقطاع ، أعني اكتشافهم بأنفسهم وصنعتهم بالعالم الخارجي التي تسم بالمفارقة . والباحثون والحكام يعودون إلى هذا الشاغل في أعوام نضجهم . بيد أن معظم الناس يسبون إلى الأبد ويعجزون في وقت مبكر هذا العالم الباطني وأهميته الخفية ، وترامهم بتعظيم طيلة حياتهم في متاعه الشهوات والمصنوع والأهداف المستندة الألوان ،

وهي شهوات وهموم وأملاد لا مكان لأي منها في أعماق أعمق وجودهم الباطني ، ولا يؤدي أي منها مرة أخرى إلى ذلك الوجود الباطني ، أو يعود بهم إلى الوطن .

وفي خلال طفولة آنسلم ، كانت شهور الصيف والخريف تأتي وتذهب في هدوء في زهور السنديوب ، والنباتات المتسلقة ، والتبنج والزنايق والسوسن والورد تزدهر ثم تقبل ، جميلة يانعة كعدها دائما وأبدا . وكان يعيش معها ؛ والزهر والطير ، والشجر والتقدير يصمتون إليه ، وقد حل حروقه المكتوية الأولى ، وهموم صداقته الأولى إلى الحديقة ، إلى أمه . وإلى الأحجار المتعددة الألوان التي تحيط بالآحواض .

وأي ربيع ، لم يكن يشبه في شيء فصول الربيع السابقة ؛ وعاد الشحور إلى الغناء . ولكن لم يكن هذا هو ضلّاه القديم ، وأزهت السوسة الزرقاء ، فلم تنطلق منها أية أحلام أو حكايات خرافية . . منها أو من الممر المسور بالذهب في كاسها . وكانت تمار الفراولة المختبئة تفضح بين الظلال الخضراء ، والفرشات تنثر في رشاقة فوق الزهور ، غير أن شيئا لم يكن كما كان من قبل دائما . . لقد أصبحت للمشي اهتمامات أخرى ، وكان دائم الخلاف مع والدته ؛ ولم يكن يدري هو نفسه سبب المناهضة ، أو لماذا يتألم على هذا النحو ، ولماذا يطيق دائما بشيء ما . كل ما رآه هو أن العالم قد تغير ، وأن صداقات الأزمات السابقة قد ولت وتركت وحيدا .

وهكذا انقضى عام ، يتلو عام آخر ، ولم يعد آنسلم طفلا . والأحجار الملونة التي تحيط بأسوار الزهور كانت تبث السام إلى نفسه ، والزهور نفسها أصبحت صامتة ، والحنان احتفظ بها في حلبة ، مرشوقة بالدهبيس ؛ لقد جفت الأفراس القديمة وصوّحت ، وانعظفت روحه في الطريق الصعب الطويل .

وفي فترة شديدة شق الشاب طريقه في الحياة التي خيل إليه أنها تبدأ إلا الآن . أما عالم الاستعارة فقد نسفه من ذاكرته ، ونسيه تماما ، وهذه رغبات جديدة ومسالك جديدة تجده له حبال الأخرى . . وما يرحم حالة الطفولة غموم حوله . بعينه الزرقاوين . وشعره الناعم المسترسل ، ولكنه كان يتور إذا ذكر بها ، ولهذا نفس شعره ، واصطنع هيئة يبدو فيها مفتحا خشنا على قدر الإمكان . وفي سنوات الدراسة الثانوية المزعجة ، شق طريقه كالعاصفة لا يستطيع أحد أن يتنبأ بنصراته مقدما ، فأحيانا يكون الطالب المجد والصديق المخلص ، وأحيانا أخرى ينطوي على نفسه وحيدا متزلا ؛ وهو يذفن نفسه في الكتب حتى ساعة متأخرة من الليل ، تارة وهو وحش المزاج صاحب هريد تارة أخرى . وكان لابد أن يعيش في المدرسة بعيدا عن المنزل ، فكان لا يراه إلا في مناسبات قصيرة عندما يأتي لزيارة أمه . وكان قد طرأ عليه تغير كبير ، فطالقت قامة ، وتأتق هندامه ، وكان يصحب معه الأصدقاء أو الكتب ، التي كانت تختلف في كل مرة ؛ فإذا قمى خلال الحديقة القديمة ، كانت تبدو لنظرة الحائرة شتيلة صامتة . ولم يعد يقرأ حكايات في حروق الأحجار والأوراق المتعددة الألوان ، كما لم يعد يرى الإله والأبدية مستقرين في مستودع السر الأزرق لزهرة السوسن .

التحق آنسلم بالمدرسة الثانوية ، ثم بالكليّة ؛ وجاء إلى البيت بقلنسوة حمراء ، ثم ثلثتها واحدة صفراء ، وشعيرات خفاف فوق شفته العليا ، ثم بلحية صغيرة . وكان يحمل معه كتابا بلبسات أجنبية ، وذات مرة أحضر معه كلبا . وفي جيب سترته الدخايل كان يضع أحيانا قصائد سرية ، وألوان الحكيمة القدماء ، أو صورا لفتيات جيلات ، وغطيات منهن . وعاد مرات من رحلات إلى بلاد بعيدة ، ومن أسفار بحرية على سفن كبيرة . ورجع ثانية بعد



أن أصبح مدرسا شابا يضع قبة سوداء على رأسه ، ويرتدى قفازين داكنين ، وكان جيرانه القدماء يلمسون أطراف قبعاتهم تحية له ، ويدعونه الأستاذ وإن لم يبلغ بعد هذه المرتبة . وجاء مرة أخرى يرتدى ثيابا سوداء ويسير تملحا حزينا وراء المرأة العريضة التي تردت فيها أمه في كفن مغلف بالزهور . ولم يعد بعد ذلك إلا نادرا .

وفي العاصمة حيث أصبح « أنسلم » مدرسا ذا سمعة أكاديمية رفيعة ، كان مسلكه لا يختلف مسلك أهل الدنيا في شيء . فكان يرتدى قبة أنيقة ، وسترة ، وكان جادا أو ألمايا حسب ما تقتضى الظروف ، ويراقب الصالح بعينين يقظتين ، يشوبها شيء من النصب ؛ كان سيده مهذبا وضياعا في تخصصه كما أراد أن يكون . بيد أن الأمور تحولت بالنسبة إليه تحولاً جديدا ، كما حدث له في نهاية طفولته . فقد أحس فجأة أن أعواما طويلة قد انقضت وتركته قائما في وحدة عميقة ، لا ترضيه طريقة في الحياة اشتاق إليها دائما . لم يشعر بالسعادة الخلق من كونه أستاذا ، ولم يكن ما يشيع نفسه أن يجيئه المواقف والظلية باحترام . . . كان هذا كله شيئا مبتدئا باليأس . وأصبحت السعادة مرة أخرى شيئا بعيدا في المستقبل ، والطريق يلهو له الآن حارا مقبرا مخفوا بالكلية .

وفي ذلك الحين ، كان أنسلم يتردد كثيرا على بيت صديق له أخت يراها « أنسلم » على شيء من الجاذبية . وكان قد كُتف عن الجري وراء الوجوه الجميلة ؛ ومن هذه الناحية أيضا كان قد تغير ، فهو يشعر أن سماعته ينبغي أن تكون على نحو خاص ، ولا ينبغي أن يتوقعها وراء كل نافذة . وكانت أخت صديقه قد وقعت من نفسه موقعا حسنا ، فكثيرا ما يحضر له أن يجيها حيا صادقا ، ولكنها كانت فتاة غريبة الأطوار ، وكثيرا ما تأبى بها ، وكل كلمة تدر منها كانت تحمل طابعها الخاص وشخصيتها الحزينة ، ولم يكن من السهل دائما أن يتناهم المرء مع إيقاع تصرفاتها . وفي الأمسيات ، عندما كان أنسلم يلزم بيتته الموحش جنة وفداها ، مصنعا في تأمل إلى وقع خطوطه التي يتردد صداعها في الحجرات الخاوية ، كان يتناصل في نفسه نغما شديدا من أجل هذه المرأة . . . فقد كانت أكبر سنا من المرأة التي يود أن تكون زوجا له . وكانت متقلبة المزاج بحيث يصعب عليه أن يعيش معها وأن يواصل طموحاته الأكاديمية التي لم تكن تتماثل معها على الأخلاق . كما أنها لم تكن متينة البنیان أو موفورة الصحة ، ولا يستطيع على الأخص أن تتحمل الحفلات والصحبة في سر . وقد أثرت أن تعيش حياة هادئة وحيدة بين الزهور والموسيقى والكتب ، وتركت العالم يسير على هواه ، أو يأتى إليها إذا لم يجد من ذلك عيبا . وأحيانا ، كانت حساسيتها من الهالة بحيث إذا جرح مشاعرها شيء غريب ، انفجرت باكيا بدموع غزار . ثم لا تلبث أن تتوهج بعد ذلك بسعادة صامتة خفية ، فكان من يراها في هذه الأحوال المتقلبة ، يندر مدى الصعوبة التي يجدها المرء إذا أراد أن يعطى شيئا لهذه المرأة الغريبة القاتنة . أو أن يعنى شيئا بالنسبة إليها . وكان أنسلم يعتقد أحيانا أنها تحبه ، ولكنها كانت تبدو أحيانا أخرى أنها لا تحب أحدا ، وإنما هي تعامل الجميع في لطف ومودة ، وأنها لا تريد إلا أن يدعها الناس في سلام . بيد أنه كان يطلب من الحياة شيئا مختلفا كل الاختلاف ، وإذا كان لابد له من أن يتزوج ، فينبغي أن تشبع الحياة والإنارة والحفاوة في بيته .

قال لها : « آيريس ، آيريس العزيزة . . لو أن الحياة كانت مختلفة في ترتيبها ! ولو لم يوجد شيء إلا هالك البديع اللطيف من الزهور والأفكار والموسيقى ، إذن لا لميتت أنا أيضا سوى أن أقضى حياتي كلها معك ، وأن استمع إلى قصصك ، وأشاطرك

أفكارك . . إن اسمك نفسه يطربى . إن آيريس اسم رائع ، ولا أدري بما يدرك . »

قالت : « ولكنك تعلم أن الزهور الزرقاء والصفراء حاملة السيف يطلق عليها هذا الاسم . »

اجاب في شيء من عدم الارتياح : « أجل ، أنا أعلمه جيدا ، وهذا جميل في حد ذاته . ولكن عندما انطق اسمك يبدو لي دائما أنه يذكرني شيء سواه ، لا أدري ما هو ، وكأنه يرتبط بذكرات بعيدة مهمة شديدة العمق ، ومع ذلك لا أدري ماذا تكون ، ولا أستطيع الكشف عنها . »

وابتسمت له آيريس وهي تراه واقفا في حيرة يمسح جبينه بيده . وقالت له بصوتها الخفيف الذي يشبه صوت الطائر : « أنا أشعر دائما بهذا الشعور نفسه كلما تشقت زهرة . فقلبي يشعر وكأنها ترتبط بأريجها ذكرى تام الجمال ونفيس . شيء ظلي في حوزتي زمتا طويلا ، ولكني فقدته . وهذا هو الحال أيضا بالنسبة للموسيقى ، وأحيانا بالنسبة للقصائد الشعرية . إذ يحدث بغتة أن تلوح ومضة لا تستمر سوى لحظة واحدة وكأنني شاهدتها وطنا ضالعا يركد أسفل الوادي ، ولكنها تختفي في الحال وينسى . يا عزيزي أنسلم ، أعتقد أننا على الأرض لهذا الغرض ، لهذا التأمل والبحث والانصات لهذه الألحان الضائعة البعيدة . فوراها يقوم وطننا الحقيقي . »

قال في إعجاب : « ما أجل طريقتك في التعبير عن هذا الشعور ! بواقته إحساس يكاد يلم صدره ، وكأنه يخفى بوصلة تشير في إصرار صوب هدفه البعيد . بيد أن هذا الهدف كان يختلف فقام الاختلاف عن الهدف الذي وضعه عن قصد وتدبير حياته ، وهذا ما كان يرعبه ، إذ لم يجدر به أن يبدع حياته في أحلام ليس لها من مبرر سوى حكايات خرافية جميلة ؟





وفات يوم عاد السيد آتسلم من إحدى رحلاته الموحشة . فالتقى حجرات الدراسة قاحلة ، ومن البرودة والضيق بحيث اندفع مسرعا إلى بيت صديقه ، وقد عقد عزمه على أن يختبئ آتريس الجميلة .

قال لها : « آتريس .. أنا لا أريد أن أمضى في الحياة على هذا النحو . وقد كنت دائما صديقي المخلص .. وسأعبرك بكل شيء . أنا في حاجة إلى زوجة . وإلا فإن حياتي تبدو خاوية لا معنى لها . وهل يمكن أن تكون لي زوجة سواءك يا زهر الحبيبة ؟ فهل تغيلين يا آتريس ؟ سيكون لك ما تشاهين من الأذهار ، وستكون لك أجنل حديلة . آلت على استمداد للحياة ممي ؟ »

ولفظت آتريس في عيته عاذلة متذبذبة : لم تتسم ، ولم تتضرع وجنتها حياة ، بل أجبته بصوت حازم :

« آتسلم ، إن سؤالك لم ينجاني . أنت عزيز علي ، وإن لم أفكر قط في أن أكون زوجتك . ولكن انظر يا صديقي ، أنا أطلب الكثير من الرجل الذي أتزوجه . ومطالبي أكبر كثيرا من معظم النساء . أنت تعرض علي زورا ، وما تعنيه بذلك شيء حسن ، وأستطيع أن استغنى عن أشياء كثيرة ، إذا اقتضى الأمر ذلك . غير أن هناك شيئا واحدا لا أستطيع الاستغناء عنه : لا أستطيع أن أعيش أبدا يوما واحدا لا تكون فيه الموسيقى التي تعزف في قلبي هي السائلة . وإذا كان لا بد لي أن أعيش مع رجل ، فينبغي أن يكون رجلا تتناغم موسيقاه الداخلية مع موسيقي في جمال ورقة ، وأن تكون رغبته الوحيدة هي أن تأتي موسيقاه الخاصة نفية صافية بحيث يمكن أن تخرج بموسيقي . فهل تستطيع أن تفعل ذلك يا صديقي ؟ من المرجح أنك لن تكون أكثر شهرة على هذا النحو ولن تكسب مريدا من الأجداد ، وسيكون بيتك هادئا ، والفضول التي رأيتها فوق جيتك منذ سنوات ينبغي أن تزول . كلا ، يا آتسلم ، لن تسير الأمور على ما يرام . انظر ، إن تكوينك يدعو دائما إلى إضافة عضون جديدة على جيتك ، وإلى أن تخلق باستمرار هومو جديدة ،

أما ما أدركه وما أتأ عليه ، فلا شك أنك تحبه وتجلده شيئا متعا ، ولكنه بالنسبة إليك كما هو بالنسبة لمعظم الناس - مجرد لعبة جميلة . استمع لي جيدا : إن كل ما يبدو لك الآن لعبة ، هو الحياة بالنسبة إلي ، ولا بد أن يكون لك أنت أيضا كذلك ، وكل ما يجاهد من أجله ، ويعتم به هو بالنسبة إلي لعبة ، وليس جديرا في نظري بأن يبا الإنسان من أجله . وأنا لن أنغير يا آتسلم ، ذلك لأنني أعيش وفقا لقانوني الداخلي ، ولكن ، أنتستطيع أنت أن تتغير ؟ ولا مئاص من أن تتغير تماما إذا كنت صاصيح زوجك . »

ولم يقدر آتسلم على الكلام ، وقد أجد بقوة صرختها ، الذي اعتقد دائما أنها صميفة متقلبة . وأخذ إلى الصمت ، ودون تفكير ، حطم زهرة كان قد التفتها من المضطلة بيد عصية وعندما أخذت منه آتريس الزهرة في لطف ، صدمت فملتها حله في صميم قلبه ، كأنها قد وجدت - على غير توقع - خرجا من الظلمات .

قالت بصوت لطيف : « عتدي فكرة . » وأحررت وجنتها أثناء الحديث ، سوف تجدنا خرية ، وسنبذل لك على أنها نزوة .. ولكنها ليست كذلك . هل يمكن أن تسمعها ؟ وستوافق على أنها مستعدة الأم فيها يتعلق بنا ؟ »

وحلق آتسلم في آتريس دون أن يفهمها ، وقد تبدى العلق في ملامحه الشاحبة . بيد أن إبانستها أجبرته على الثقة وأن يقول : « نعم . »

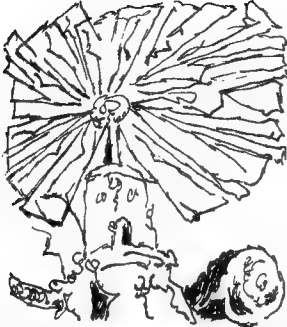
قالت آتريس وقد أصبحت جامدة كل الجذ مرة أخرى وفي الحال : « سأعده إليك بمهمة . »

فأجابها آتسلم : « افعل .. فهذا من حقل . »
قالت : « هذه مسألة مهمة بالنسبة لي .. وهي كلمي الأخيرة .. فهل تقبلها كما تصبر مباشرة عن نفسي ولا تراوغ أو تسام فيها حتى وإن لم تفهمها لأول مرة ؟ »

فوجدتها آتسلم . وهما نهضت وقالت وهي تعطيه يدها : « قلت لي في كثير من الأحيان إنك في كل مرة تنطق فيها اسمي تتذكر شيئا متسيا كان معها ومقدسا في نظرك ذات يوم . هذه علامة يا آتسلم ، وهي التي اجتذبتك إلى طيلة تلك السنين . وأنا أيضا أعتقد أنك فقدت ونسيت شيئا معها ومقدسا في روحك ، شيئا ينبغي أن يثبت من جديد قبل أن تعثر على السعادة ، وتبلغ ما قلر لك - ودعا يا آتسلم إني أعطيك يدى وأناشدك : اذهب وتأكد من العثور في ذاكرتك على ما يذكر بك اسمي . وفي اليوم الذي تعيد فيه اكتشاف ذلك الشيء ، سأذهب معك بوصفي زوجة لك حيثما تشاء ، ولن تكون لي رذيات سوى رذياتك . »

وحاول « آتسلم » - وقد أصابه الارتباك والحلع - أن يقاطعهما وأن يستعده طلبه بوصفه نزوة ، بيد أن نظرة واحدة برقة ذكرته بالوعد الذي قطعه على نفسه ، فأخذ إلى الصمت ، فتناول يدها بميتين مطرقتين ، ودعا إلى شفته ، وانصرف .

وفي مسيرة حياته ، أخذ على قلبه مهام كثيرة ، وأتجزها ، ولكن ، لم يكن لها مثل تلك المهمة الغريبة الهامة ، الرهيبة في الوقت نفسه . وقد اندلع حاولا التركيز عليها يوما إثر يوم ، حتى نال منه الإجهاد ، وكان ير عليه دائما وقت يستعده به اليأس والغضب فيضلي عن هذه المهمة كلها بوصفها فكرة أنثوية عجنوة ، فيرفضها رفضا قاطعا . بيد أنه كان يجد شيئا عبقا في نفسه لا يوافق على هذا ، فوما من الألم المستر الخافت أشد الخفوت ، تحطيرا ناصبا لا يكاد يبين . هذا الصوت الخافت الذي استقر في قلبه ، كان يعلن أن « آتريس » على حق ، وكان يطلب نفس المطلب الذي طلبه .



وفي أثناء بحثه اليأس عن شيء من الاستمرارية وسط ما تركته الأرواح الماضية من آثار باعثة، اكتسب ملكةً جديدة لم يكن على وعي بها. إذ حدث المرة بعد المرة وبصورة متزايدة أن وجد خلف الذكريات التي يذكروها ذكريات أخرى، كجدار قديم نقش عليه صور قديمة، ولكن ما يرحب عليه صور أقدم منها غنية لا يراها أحد. فكان يحاول أن يذكرو شيئاً، ربما كان اسم مدينة أمسية فيها عدة أيام في بعض أسفاره، أو يوم مولد صديق، أو أي شيء آخر، وفي أثناء تنقيب وجهته خلال قطعة من الماضي وكأنه يقتل في ركام من الحصى والأحجار، هنالك يحدث له بقعة شيء مختلف كل الاختلاف. . . أو ذهب عليه دون توقع نسمة شبيهة بنسبات صبح من أبريل، أو من ضباب سبتمبر. فيصبح عطرا، ويتلو نكبة، ويشعر بأحاسيس رقيقة غامضة هنا أو هناك، على بشرته، أو في عينيه، أو داخل فؤاده، ثم يذكرو رويدا رويدا أنه لا يبد أن يكون هناك يوم. أزرق دافئ، أو بارد رمادي، أو من أي نوع كان، هذا اليوم قد استقرت ماهيته داخل نفسه، وظل حالها به على هيئة ذكرى مدفونة. ولم يكن يستطيع أن يضع هذا اليوم من أيام الربيع أو الشتاء في موقعه من ماضيه الأعمى، لم يكن يستطيع أن يسميه أو يحده تاريخاً. . . ربما وقع أيام دراسته بالكلية، أو لعله أن يكون من يدري - عندما لم يكن أكثر من طفل في مهنه - بيد أن المطر كان هناك، كان يعلم أن شيئاً ما يحيا فيه دون أن يستطيع التعرف عليه أو تعريفه أو تحديده هو. وقد يئيل إليه أحيانا تلك الذكريات قد ترجع إلى ما وراء الحياة الحاضرة، في وجود سابق، وإن كانت هذه الفكرة تثير ابتسامة.

واكتشف «آسلم» أشياء كثيرة في تجولاته اليائسة خلال أطوار الذاكرة. . . وجد أمورا عديدة أثرت فيه واستولت عليه، وكثيراً ما وجده أفرجه وروحه، يبد أن شيئاً واحداً لم يثر عليه وهو ما يعنيه اسم «آيريس» بالنسبة إليه. وفي عذاب بحثه الذي لم يشر شيئاً قصد إلى بيته القديم ذات مرة بغرض الاكتشف، فشاهد الغابات والطرقات، والممرات والأسوار، ووقف في الحدائق الممتلئة التي كان يرتع فيها أثناء صباه، فأحس بالأمواج تتكسر على قلبه، والماضي يطوقه كالخلم. وحده من هذه الرحلة حزينا صامتا، وأعلن أنه مريض حتى يصد عن زيارته كل من يريد أن يراه.

ومعها يكن من أمر، فقد كانت المهمة أصعب ما تكون على رجل العلم هذا. إذ كان من المفروض أن يذكرو شيئاً نسبته منذ أمد بعيد، وكان عليه أن يبتدئ مرة أخرى إلى خيط ذهبي فريد في تسجيع الأرواح المفرقة، وأن يقضي يديه، وأن يقدم لمحبوبته شيئاً لا يصدق أن يكون أغنية طائر ثلاث، شعورا بالفرح أو الحزن عند سماع قطعة موسيقية. شيئاً أرفع وأسمى عبوراً من فكرة لا جدوا لها، أو حلم لا مادة فيه، أو ضباب الصباح الذي لا شكل له.

وفي بعض الأحيان، عندما كان يتصرف عن البحث، ويستسلم لليأس، كانت نسمة على غير توقع. نسمة من حديقة بعيدة، فكان يهيم لنفسه باسم «آيريس» عشر مرات أو يزيد، بصوت ناعم خفيف كمن يجتبر نفعة موسيقية على وتر مشدود. كان يهيم «آيريس» .. «آيريس»، وفي شيء من الألم الخافت، كان يتحرك شيء في داخله، كما يفتح باب في منزل مهجور دون سبب، أو كما ينبعث صرير من دولاب. وكان يستعرض ذكرياته التي يعتقد أنها غزوة في ترتيب جيد، وعندئذ يقع على كشوف مدمشة مروعة. وكانت كنوز ذكرياته أقل كثيرا عما تصور، فهناك أصوام مفقودة بأكملها، فإذا حاول أن يعود إليها وجدها خاوية على عروشها كصفحات بيضاء. ووجد صعوبة كبيرة حين أراد استدعاء صورة واضحة لأمه. كما نسي تماما اسم فتاة كان يغازلها بحرارة إبان شبابه عدة عام كامل. وحدث أيضا أن تذكر كليا كان قد اشتراه احتياطا وظل يحفظها زمنا طويلا، وقد استغرق تذكره لاسم هذا الكلب يوما بأكمله.

وفي كثير من الألم، وفي حزن وخوف متزايدين، رأى الشاب المسكين مدى تقاعده الحياة التي اعتنت ورأه وحوالها، تلك الحياة التي لم تعد تسمى إليه، بل أصبحت غريبة عليه ولا تمت له بصلة، وكأنها شيء غريب حدثت مرة من ظهر قلب ولا يستطيع المرء الآن أن يستعيد إلا بصعوبة يضع لفترات لا معنى لها. وشرع في الكتابة كان يريد بذلك أن يضع على الورق. راجعا إلى الماضي عما تلو عام. أهم تجاربه بحيث تبدو لذاته واضحة مرة أخرى. لكن، ماذا كانت أهم تجاربه؟ هل هي عندما عين أساتذا؟ عندما تسلم شهادة الدكتوراه؟ عندما كان طالبا جامعا، أم تلميذا بالمدرسة الثانوية؟ أو عندما استمتع في ماضيه المنسي بهذه الفتاة أو بتلك؟ نظر إلى هذا كله متفهما: أكانت هذه هي الحياة؟ أكان هذا هو كل شيء؟ وخبط يده على جبهته، وأطلق ضحكة مريرة.

وفي هذه الأثناء، كان الزمان يجري، بل يكاد يظهر طيرانا غير معهود! انقضى عام، ويبدأ له أنه في نفس الموقع بالضبط منذ أن ترك «آيريس». ومع ذلك، فقد طرأ عليه تغير عظيم منذ ذلك الوقت، تغير أدركه الناس جميعا إلاه. . . فقد أصبح غريبا تقريبا بالنسبة لمعارفه الذين لاحظوا شروحه، وتبرمه، وشذوذه، واكتسب سمعة بأنه شخص غريب الأطوار لا سبيل إلى التنبؤ بتصرفاته - وكانت هذه سمعة سيئة بالنسبة إليه، ولكنه كان أعزبا منذ فترة طويلة، وفي كثير من الأحيان، كان ينسى واجباته الأكاديمية، وكان طلابه ينتظرونه بلا جدوى. فإذا استغرق الفكير، أخذ يتسكك أحيانا في الشوارع، ساسحا واجهات الخازن، وغبار النوافذ يستره الثرى أثناء عبوره. وظن كثير من الناس أنه شرع في معاناة الحمر. وفي أحيان أخرى كان يتوقف ومضطربا يلقح في قاعة الدرس يحاول أن يذكرو شيئاً ما، وعندئذ تظهر على وجهه حيوات ابتسامه جذابة طفولية على نحو جديد عليه تماما، ثم يستأنف كلامه في دفعه من الشعور يؤثر على كثير من مستمعيه في مصمم قلوبهم.



وحلقت في أعناق صفيه الحزبنتين ، وابتمست مشجبة ؛
فانحنى على راحتها النجيلة ، وبكى في صمت ، فابتلت يدها
بدموعه .

قالت بصوت لم يكن يشبه إلا وهج الذاكرة : « ماذا سيكون
مصيرك ؟ ماذا سيكون مصيرك هو شيء ينهى ألا تسأل عنه . لقد
سعت إلى أشياء كثيرة في حياتك .. سعت إلى المجد والسعادة
والمعرفة ، وسعت إلى .. أنا صغيرتك أليس .. لم يكن هذا كله
سوى صور جميلة سرعان ما فارتك ، كما يجب أن أفارقك الآن .
وكان الأمر معي مثلكا كان معك .. كل ما سعت إليه استحبال إلى
صور حبيبة عزيزة ، فبلت وزوت دائما وأبدا .. والان ، لم يعد
لدى مزيد من الصور ، ولا أسمى إلى أكثر من ذلك ، إنني عائدة إلى
الوطن ، ولم يبق لي غير خطوة صغيرة أخطوها لكى أصبح في موطنى
الأصيل . وأنت أيضا يا أنسلم سوف تلحق بى هناك ، وستندلن لى
ترسم غضون جديدة على جيتك . »

كانت شديدة الشحوب بحيث صلب أنسلم بالناس : « أواه ..
انتظري يا أليس ، لا تنهى الآن .. اتركي لي علامة على أنك لن
تختفى تماما . »

فلوأت برأسها ، وتناولت إبرة الزهور كان بجانبها ، وأعطته
سوستة حاملة السيف ، زرقة في تمام تضاربا وازدهارها .
« إليك هذه .. خذ زهرى ، السوستة ، ولا تنسى .. ابعت
عنى .. ابعت عن السوستة .. وعدتدك سوف تأتى إلى .. »

وأمسك أنسلم - باكيا - بالسوستة بين يديه ، واستأذن في
الانصراف دون أن يكف عن البكاء . وعندما استدعاه صديقه
برسالة ، عاد ، وساعد في تزيين تابوت أليس بالأزهار ، وشاركه
في إنزاله إلى الثرى .

وتأثرت حياته شظايا حوالبه ، وبدا له من المحال أن يواصل
فرض حيوطه .. فأنصرف عن كل شيء ، وهجر وظيفته ومدينته ،
واختفى من العالم .. وكان يظهر غلطات قصارا هنا وهناك ، فكان
يزي أحيانا في مسقط رأسه متخفيا على سياج حديقة الزهور القديمة ،
فلذا سأل الناس عنه وحاولوا مساعدته ، كان يخفى فلا يعثر له أحد
عن أثر .

وظلت السوستة حاملة السيف عزيزة على نفسه . وكما وجد
واحدة ، انحنى عليها ، واستغرق زمنا طويلا يتأمل كاسها ، ومن
أصاقتها الزرقاء كان يتصاعد إليه أريج وشعور بكل ما كان وما هو
كائن ، حتى سار في طريقه حزينا لأنه لم يبلغ من تحقيق ما يريد
شيئا . كان حاله أشبه بمن يستمع عند باب موارب ، ووراء هذا
الباب ينتفس أكثر الأسرار سحرا ، وفي اللحظة التى أحس فيها بأن
كل شيء سوف يتضح ويتحقق ، انقلب الباب ، وهب ريع العالم
الباردة على وحدته .

وفي أحلامه ، كانت أمه تتحدث إليه ، ولم يكن قد رأى وجهها
وهيئت قريبين هذا القرب وهذا الوضوح منذ أمم بعيد . وكذلك
تحدثت إليه « أليس » ، وعندما استيقظ ، كان ثمة صدى يتردد في
أذنيه ، وقد كرس له يوما كاملا من التفكير . ولم يكن له مكان دائم
للإقامة ، بل كان يلوح البلاد كلها كالغريب ، ينالم في المنازل أو في
الغابات ، ويأكل الخبز أو الثور ، ويخرب النيد أو التلألئ المعائن
على أوراق الأجسام ، ولكنه كان نسيا لهذا كله . وحسبه البعض
مجنونا ، وظن آخرون أنه ساحر ، على حين غشيه البعض الآخر ،
وضحك منه قوم آخرون ، وأحبه كثير من الناس . وقد اكتسب
مهارات لم تكن له من قبل أبدا ، كان يحتلظ بالأطفال ويشارك في
مصريى .

بعد أن واحدا من هؤلاء الزوار أصر على الدخول ، وكان صديقه
الذى لم يره منذ أن انتهت علاقته بأريس . ووجد هذا الصديق
أنسلم جالسا مشتمث الشمر في حجرة مكتبة الكتيبة .

قال له : « امضى ، وتعالى معى . أليس تريد أن تراك . »
فهب أنسلم واقفا على قدميه .

« أليس ! ماذا حدث لما ؟ - أوه ، أنا أعلم ، أنا أعلم ! »
قال صديقه : « أجل ، تعالى معى . إنها توشك أن تموت .. »

كانت مريضة منذ زمن طويل .

ودعها إلى أريس التى كانت مضجعة على أريكة .. كانت نجيلة
خفيفة كقطف . وابتمست ابتسامة وضامة بينين واسمين ونالوت
يدها الخفيفة البيضاء لأنسلم ، فرقدت في كفة كاهن زهرة . وأضاء
وجهها كأنها غمرته حالة من الوجد .

قالت : « أنسلم ، آلت سابط هل ؟ لقد عهدت إليك بمهمة
صعبة ، وأنا أرى أنك كنت خلصا . استمر في البحث ، واصل
ما كنت فيه حتى تجد ما تبحث عنه . كنت تعتقد أنك تبحث
لخاس ، ولكنك كنت تعمل ما فعلت من أجل نفسك . هل أدركت
ذلك ؟ »

قال أنسلم : « اشتيت فيه ، وأنا الآن أدركه . إنها رحلة هادئة
يا أريس ، وكان من الممكن أن أرتد على أعقابى ، ولكننى لا أجد
الآن مناصبا من مواصلة الرحلة .. ولا أدري سلفا سيكون
مصيرى . »



وعندما هبط الطائر صامتاً وانحنى ، توقفت أنسلم ونظرت حوله . . وجد نفسه واقفاً في واد عميق من وديان الغاية ، وكان الماء يجري برفق تحت أوراق الشجر المرطبة الخضراء ، ولها هذا ذلك كان كل شيء صامتاً ، وكأنه في حالة توقع تام . بيد أن الطائر أصبل غنامه في قلب أنسلم بذلك الصوت الحبيب ، وظل يبتعث على السير قدماً حتى وقف أمام صخرة كستها الطحالب ، وفي وسطها كان ثمة صعد مفتوح يقضي بواسطة عمر ضيق إلى جوف الجبل . وأمام هذه الفتحة كان يجلس رجل عجوز ، لم يلبث أن نهض حين أبصر أنسلم يقتررب ، وصاح : « أنت هناك ، ارجع ! هذه بوابة الروح . . ومن دخل منها لا يرجع أبداً »

ورفع أنسلم عينيه ، ونظر إلى المدخل الصخري . وهناك شاهد عمراً أزرق يجتني متوغلاً بعمق داخل الجبل ، وانتصبت أعمدة ذهبية متقاربة على الجانبين ، وكان المر في الداخل يتدرج إلى أسفل كأنما يؤدي إلى كس زهرة هائلة .

وفي صدر أنسلم البعث أغنية الطائر في وضوح وصفاء تام ، فخطا أنسلم متجاوزاً الحارس ، واتصم الفتحة ، وبين الأعمدة الذهبية سار متوغلاً في السر الأزرق الكامن في الداخل . كانت هذه « أيريس » التي ولج إلى قلبها ، وكانت هي السوسة حاملة السيف في حديقته أمه التي خطا في رفق داخل قدحها الأزرق . وفي أثناء اقترابه في هدوء من الشفق الذهبي ، أصبحت الذاكرة كلها ، والمعركة كلها فجأة طوع أمره ، وتحسب بيده فوجدتها صغيرة ناعمة ، وترددت أصوات الحب قريبة مألوفة لأذنيه ، وكان رنينها ، ووهج الأعمدة الذهبية شبيهين برنين كل شيء ووجهه في ذلك الزمان البعيد الذي شهد ربيع طفولته .

والحلم الذي زاره وهو صبي صغير أصبح بليكا له مرة أخرى ، حلم اتحماه لكأس السوسة ، ومن وراءه كان عالم الصور بأسره يتعطف هو أيضاً وينزل ويفوح في السر الكامن وراء الصور جميعاً . وفي هدوءه ، شرع أنسلم في الغناء ، وانحدر سبيبه في رفق

هابطاً صوب موطنه ●

العالم الغريب ، أو يجري أحاديث مع غصن مكسور أو حجر صفر . وكانت مواسم الشتاء والصيف تتسابق معه ، وما برح ينظر داخل أقداح الزهور ، ويتأمل الغدران والبحيرات . كان يحدث نفسه أحياناً قائلاً : « صور . . كل شيء لا يعدو أن يكون صوراً . »

ولكنه كان يشعر أن هناك ما فيه داخل نفسه وليست صورة ، وهذا هو ما جعل يتابعه ، وهذه الماهية المستترة في داخله كانت تتحدث أحياناً ، وكان صوتها هو صوت « أيريس » تارة وصوت أنه تارة أخرى ، وكان ذلك هراءً وأملًا .

وصادفته عصابات كثيرة ، ولكنه لم يندش لها . ومن أمثلة ذلك أنه كان يسير ذات يوم من أيام الشتاء خلال الجليد في حقل مكشوف ، والثلج يتراكم على لحيته . وهناك خرجت من الجليد سويقة رشيقة مديبة من زهور السوسن لا تحمل سوى زهرة واحدة جميلة . فانحنى عليها وابتمس ، فقد أدرك الآن ما كانت « أيريس » تدفعه إلى تذكره المرة بعد الأخرى . وتعرف هنا على حلم طفولته حين شاهد بين الشرملة الذهبية ذلك المر الأزرق الفاتح الذي تتخلله عروق لأمعة ويؤدي إلى قلب الزهرة المستسر ، وغلم أن هذا هو ما كان يبحث عنه ، وأن هذا هو الناهية وليس صورة من الصور .

وعادت إليه التوقعات مرة أخرى ، وكانت الأحلام تهدبه ، وذات مرة وجد كوخاً ، وهناك قدم الأطفال اللبن إليه ، وبينما كان يلعب معهم ، فقصوا عليه حكايات ، وأخبروه أن معجزة وقعت في الغاية بالقرب من كواخ الفحاميين . فهناك شاهد الناس بوابة الروح وقد فتحت على مصراعها ، وهي البوابة التي لا تفتح إلا مرة واحدة كل ألف سنة . وأصغى إليهم « أنسلم » وأطرق برأسه متقبلاً تلك الصورة الزرية ، ومضى في سبيله . وعلى أجمة من أجام الحور غنى أمامه طائر ، طائر له نبرة غريبة عذبة شبيهة بصوت « أيريس » الراحلة . وتابع الطائر بصبره وهو يحنق ويغبط بعيداً عنه في أعماق الغاية .

ولد الشاعر فيرونون سكنايل عام ١٩٢٢ في بلدة اميلزبي SPILSBY بمقاطعة لينكو
لنشاير LINCOLNSHIRE ، تعلم في جامعة لينز . ملاكم محترف ، عمل
بالتدريس فيما بين عامي ١٩٥٥ ، ١٩٦٢ ، وهو يعمل منذ ذلك الحين كاتباً حراً ،
يكتب للجرائد والمجلات كما يكتب الدراما الإذاعية . نشر عدداً من الروايات ،
وكتب السيرة الذاتية ، وديواناً من الشعر عن الحرب العالمية الثانية عام ١٩٧٦
بعنوان (ليس بدون مجد) .

Not With out glory .

شعر
مترجم

الكتب القديمة

أنا أقول لكم
أما كانت جميلة ، هذه الكتب القديمة
ليس لديكم فكرة ، أنتم أيها الشباب
بكل هذه الماكينات
لا يوجد حد تتوقف عنده لإخباركم
فأنتم لن تفهموا ،
ولن تعرفوا ماذا تعني كلمة جميلة
وأنا أتذكر ستر أرشيبالد المعجوز
وليس الابن
لقد قال لي آنفا :
(إن لك يدا جميلة
وأما لثمة أن ينظر الإنسان إلى كتبك
فهي أعمال فنية حقيقية)
أنتم أيها الصغار لن تفهموا
كان يجب أن تروهم
كتاب اليوم ، وكتاب المبيعات
كانت الخطوط الغير مستعملة ملغاة بالخير الأخر
لن نجدوا كتباً معطوبة بشكل أفضل في المدينة
ولكن لن أستمع في هذا الحديث ،
فأنا أعرف فيم تفكرون جميعاً :
(إنه رجل عجوز ، إنه يعيش في الماضي
هذا الداعر المعجوز)
حسناً ، أنا لا أريد شفقتكم
فإن في عيد الميلاد السابع والأربعين أقوى ،
وأكثر من الشراب
أنتم تهملقون في شفته
أنا أستطيع أن أقول ذلك من نظراتكم
أنتم لن تعرفوا أبداً كيف كان شكلها
وماذا تخسرون
فأنتم لن تعرفوا أبداً ، يا إلهي
لقد كانت جميلة ، هذه الكتب القديمة .

الكلمات والوجوه

حينما بلغ الثامنة من العمر ،
أصبح جالماً للكلمات
وراح يضحك - في طريقه من خلال الكوميديات
والإعلانات وأي شيء -
بعض الطعام المطبوع
ليوقف ويزل الألم ، وهو يدافع عن نفسه بضراوه .
كان أصدقاؤه يسمعون الطيور والبيض والأصداق
أو يجمعون طوابع البريد
ولكنه كان يجمع الكلمات
وذات يوم رأى
- حينما كان يمشي وحيداً في طرقات المدينة -
إعلاناً من ألوان زاهية
نيتا وأجر ،
كالحلم الذي تشرته من جزاء حديث
صورة سيئة ،
بفعم مجزوء ، وحيون وحشية
متورمة من الخوف
وتسطع تحتها هذه الكلمات : -
(شهوات مسحية)
أحسن ليلى لهذا العام .
تحسن أسنانه
عشر على كلمة (مسحية) كما لو كان يختبر
جودة قطعة من العملة ،
هذه كانت رائته
وأخذها معه إلى البيت
ليضيفها إلى بقية كلمات مجموعته
لقد أحب شكلها وإشعاعها
ولكنه لم يعرف قيمتها
لقد رن صدها داخل رأسه
سأل أمه عن معنى (مسحية) .
قالت : لا قاع لها .
الشهوات المسحية كانت تنخر مثل الخنزير
في العتمة الحارة في الخارج
وتتبعه إلى السرير .

المنة

(لقد دخلته المنة)

سمعت المرأة تتكلم من حجرة أخرى
ولم أحرف أى شيء دخلته المنة
ولم أحرف لماذا يملك هذا المخلوق المقرد
أداة التعريف أمام إسمه
قالت المرأة (المنة) كما كانت تقول (الكلب)
أقل أعضاء الأسرة شأنًا
ومع ذلك ، فلا يوجد في عقل معلومات وإنية
عن الحيوانات تستحق مثل هذا الشroud
وهرفت أنه قد حان وقت رحيل
فتسللت خارجًا .

لقد تركت بعض الملابس :
سترة ، صدر ، وزوجين من الجوارب بها ثقب
أحيانًا أذكر في المنة وهي في قفصها
وجناحها الكاكيان مثقلان بالتراب
والمرأة تطعمها
تدفع إليها بالتياب التي لا تطعمها
من خلال القضبان
وأي شهية يجب أن تصلح لكل
هذا الطعام الجاف



كلب بيت

يوما ما ، وجدت كلبًا ضالًا في الشارع
وكانت سنابل الدماء تطفخ الشعر حول ذك
وكان راقدًا مثل صخره
لا يد أنه كان كلبًا صغيرًا
لأنني وقفت على مسافة تسع بوصات
لكل ستة من سنوات عمرى الأربع ،
حلته ، وأخذته إلى المنزل معي
صرخت أمي ،
وبعد ذلك ،
جرفه أبى خارج السريير
ودس هذا المهجن في الطين .
لا أستطيع أن أتذكر أى مشاعر
ماعدًا الشعور بالشفقة المعتدلة ،
والهدوء ،
ولم تتورم عيناي من البكاء
يبدو الآن أنه كان شعورًا إلهيًا
كان جسم الكلب عاديًا كالحيز
ولا يوجد لدى أى تذكر للملحمة
حيث تعلمت رحيم من الموت .





شاعران وروائي

د. ماهر شفيق فريد

لقدت الحياة الأدبية الانجليزية في أواخر ١٩٨٥ ويناير ١٩٨٦ أربعة من الأدباء تنوّل أحدهم في إثر الآخر ، وهم الشاعر جيفري جرجسون ، والشاعر فيليب لاركن ، والشاعر روبرت جريفز ، وأخيرا الروائي كرسنوفر إشرود .

جيفري جرجسون :

وُلد هؤلاء الأدباء - جيفري إدوارد هارلي جرجسون - شاعر ، وعمر متعدي شعيرة ، وناقد لفن التصوير وفن الشعر ، وصحفي . كان محررا لمجلة عنوانها « شعر جديد » صدرت في الفترة ما بين ١٩٣٣ ، ١٩٣٧ وقد نشرت كثير من شعراء الثلاثينات ، جيل و . هـ .

أودن - وصاحبت كثيرا من شعراء الجيل الأسبق - خاصة إديث سيثول . وقصائد جرجسون تمتاز بظاهريتها الخبيثة ، ولغزها من فن التصوير ، كما تمكن اهتمامه الحاد بالتاريخ الطبيعي والأماكن . وفي أواخر الثلاثينات تحول

باهتماماته من شعر معاصريه إلى جذور المحركة الرومانسية ، إلى مصوريين من طراز صمويل بالمر ، وشعراء من طراز جون كليلر . وله ترجمة ذاتية صدرت عام ١٩٥٠ تعد مرجعا لا غنى عنه لمن أراد فهم تيارات الذوق المتقاطعة وحياة الأدب الانجليزية في الثلاثينات . وربما كان أهم أعماله النقدية مجموعة المقالات المسماة « قيثارة إيوليس » (إله الريح عند الإغريق) (١٩٤٧) حيث يشن هجوما ضاربا على الشعراء ديبلان توماس ، وجورج باركر ، وإديث سيثول . أما كتابه المسمى « قصائد وشعراء » (١٩٦٩) فيقدم تلوقا نقديا رهينا لشعراء من قبيل جيرارد مانلي هويكنز الشاعر الكاهن ، وولتر سالتنج لاندور الكلاسيكي شكلا ، الرومانسي مضمونا ، وجون كليلر . وقد صدرت له « مجموعة القصائد » في ١٩٦٣ .

ولد جرجسون عام ١٩٠٥ في مقاطعة كورنول ، وعمل محررا أدبيا لصحيفة « ذا مورننج بوست » ، وفي قسم الأحاديث بمحطة الإذاعة البريطانية ، وفي مجال النشر . ومن أشهر الكتب التي حررها كتاب « الشعر غير

المحترم » الذي صدر في سلسلة « بنجوين » المعروفة عام ١٩٧١ .

وهذا النموذج من شعره ، قصيدة قصيرة عنوانها « الأرجوحة » :

الأرجوحة الخالية في الحديقة

تتحرك إلى الوراء ، إلى الأمام

وراء ، ثم أماما

مختفية لحظة وراء جلدع الشجرة

مع كل أرجحة متناقصة الحظ من الفوق
وطفتنا الذي كان يتأرجح عليها يبكى
بعد أن انزلق عنها ، ومضى بعيدا .

وقد كتب بيتر ريدنج عن جرجسون في « ملحق التمايز الأدبي » (١٧ يناير ١٩٨٦) توضيح كيف كان يبدو في عيون معاصريه ومن يصغرونه سنا . يقول ريدنج : كان جرجسون صرحا قويا عندما كنت طالبا يدرس الفن منذ أكثر من عشرين عاما غلت . وأذكر أن اشترت ثلاثة أعداد من مجلته « شعر جديد » عند صدورهما - حوت كتابات له ، ولجافين إيوارت ، وفيرما .

كنت أنظر إلى جرجسون حينذاك على أنه وليس محسوس ، ونساق ، ومؤرخ طبيعي انجليزي هادئ . ولكن لم أكن أعرف الكثير من شعره . لقد قرأت كتاباته عن الفنانين بن تكلسون ، وهنري مور ، وصمويل بالمر . كما أن أول ما شدني إلى قصائد الشاعر ولين بارنز إنما هو تعليق جرجسون المتحمس عليها وكانت كتبه في وصف الأماكن وتاريخها بمثابة عين تفتن القاريء من رؤية ما فاتته أن يشاهده من قبل . كما كانت أوصافه للنباتات والحيوانات نابعة من علم هرير . أما مراجعته للمكتب الجديدة فكانت سلبية إلى حد كبير : فهو فيها يكشف عن ألوان التناقض ، ويكتشف المواهب الجديدة ، ويقيم الأعمال . لقد كانت قراءته تجربة صحية غنية ، رغم أن الكتاب الذين كان يمددهم على سائدة التشريع ما كانوا ، فيها يمتثل ، ليجدها كذلك .

أما شعره فهو ينقسم بنفس تقسيم الاهتمامات ، وألوان الحواس ، والضرارة التي يجدها في ثرة . إنه يشتمل على تلامذات في الفناء ، وحطال بالأشياء . ويخطبه المستر هو تأكيد قيمة الأشياء الطيبة : لعمري أن ثمة أشخاصا أروا أشياء مينة تسبب بالامتياز : أما التي ليست كذلك فهي مثار هجاءه التهكمي . وثمة توتر تطوي عليه نغمته الرثائية كما في قوله يخاطب عاشقون شابين :

أتينا لحبنا المهد ، كلاكما ، بالحب :

فلماذا تستغربان إذ تسمعان كلمات الإعزاز التي مازال المعجزان يتبادلونها في الفراش أو الكلمات التي يوقلها - ويذاب على قولها - الطرف الثاني بقية الحياة بصوت مسموع ، حين لا يكون ثمة من

يسترق السمع ، لرفيله الذي اخترعه المرت على نحو لا راد له ؟ وقد أخذت قصائده تزداد جودة ورفارة مع تقدمه في السن (وله مجموعة شعرية جديدة عنوانها « إرهار برسمبول » سوف تنشر في يونيو ١٩٨٦) ، وهي ، في أحسن الأحوال ، تنسم بالإيجاز والتماسك ، على نحو يذكرنا بالشاعر اليسوعي جيرارد ماتي مونكتر ، وبلمسة فردية حاذقة مستغنية .

كذلك خلف لنا جرجسون مذكرات عنوانها « الفن الخاص » (١٩٨٢) تنسم بالحكمة والإفادة فهو هنا ، كما في كل كتاباته ، يلتفت إلى ما حاب عنا إن لاحظناه : ملاحظة ثابت من الثبات ، أو نوعية مصور من المصورين ، أو قصيدة طفل عن التوقيع على شاهد قبر ، أو استيعاب مفاهيمي بقصيدة للشاعر الإيطالي كوزيمو (أبو كيه) كما كان يسميه الشاعر (١) . ولغة سخاء متضمن في إشراك الكتاب قارئة في هذه المراجع الجديدة عليه . وهذا السخاء أيضا هو ما جعل من جرجسون جامع منتخبات شعرية لا يفتق له غبار ، إذ جمع بين شمولية اللوق ، ورهالة الحس ، وسمعة الأطلاع .

كان جرجسون كاتباً من نوع نادر لأنه من النوع الذي يؤثر في تفكيرنا ورويتنا للأشياء ويؤثر بالتالي في وجودنا كله . ويمكن أن نقول عنه ما قاله هو عن الشاعر الراحل ، هـ . أودن :

إنك لم تعد موجودا . ولكن الزمن ، من بعدك ، وبسببك ، قد قدنا خلفنا من جراء تحريك له .

ومن جرجسون تنتقل إلى ثلث هؤلاء الأدباء الرحلين :

فيليب لاركن :

هو ، بإجماع النقاد تقريبا ، أكبر شعراء بريطانيا بعد الحرب العالمية الثانية ، وله مجيئة كونفرتي في مقاطعة ديريوكير في ٩ أغسطس ١٩٢٢ وتوفي في ديسمبر ١٩٨٥ . تلقى دراسته في مدرسة الملك هنري الثامن بكونفرتي ، ثم في كلية القديس يوحنا بجامعة أوكسفورد ، حيث حصل على الليسانس في ١٩٤٣ والمتجسّر في ١٩٤٧ . اشغل أستاذا لكتابات عدد من الجامعات البريطانية في الفترة من ١٩٤٣ إلى ١٩٥٥ . ومنذ ١٩٥٥ وهو أمين مكتبة برغور جوزر بجامعة هل ، في مقاطعة يوركشير . كان نالفا لوسيفي الجاز في صحيفة « ذا ميل لتجريف » من ١٩٦١ - ١٩٧١ وزميل زارا بكلية أول سولز ، من كليات جامعة أوكسفورد ، في القسم الدراسي ١٩٧٠ - ١٩٧١ . نال في حياته عددا من الأوسمة ، وشارات التكريم ، وشهادات الدكتوراه الفخرية .

تشمل جميع لاركن الشعرية : « صغية الشمال » (١٩٤٥) ، وهناك طبعة متفحة (١٩٦٦) ، ٢٠ قصيدة (١٩٥١) ، « قصائد » (١٩٥٤) ، « الأثل انتداعا » (١٩٥٥) ، « أعراس يوم أحد المتصرة » (١٩٦٤) ، « نوالد عالية » (١٩٧٤) . وله روايات : « جيل » (١٩٤٦) ، وقد صدرت طبعة متفحة منها في ١٩٦٤ ، ودفقة في الشتاء (١٩٤٧) .

ومن جميع مقالاته : « كل ذلك الجاز : ١٩٦١ - ١٩٦٨ » (١٩٧٠) و« كتابات مطلوبة » .

وقد حرر ، بالأشتراك مع يوناس دوريره ولوي ماكتيس ، كتاب « قصائد جديدة (١٩٥٨) و« كتاب أوكسفورد لشعر القرن العشرين » (١٩٧٣) .

وهذا نموذج من شعره يصور خطب المزة التي تقيم على بصير الإنسان الحديث في أغلب أشعاره ، قصيدة « الحديث في السرير » :

أحدث في السر رمان أشأى به
أن يكون اسهل شيء

« لم أره معاً هناك يمشي بيده
شمار لشخصين يستوصفان
بالأمانة

ومع ذلك فإن الوقت يمر في صمت على نحو متزايد أكثر فأكثر .

وفي الخارج عدم الراحة غير الكامل ، وهم راحة الرياح

يبنى سحباً ويعثرها في أنتحاء الساء

وتتكوم بلدات مظلمة على الأفق .

لا شيء من هذا يكرهه أمرنا . لا شيء يبين لماذا

على هذه المسافة القريبة من المزة

يقعد من الأمور الأكثر صعوبة أن نجد

كلمات تكون صادقة ورحيمة في آن واحد

أو ليست غير صادقة وليست غير رحيمة .

ولم أره الاستزادة من شعر لاركن أن يرجع إلى مقالة للدكتور هاد صليحة عنوانها « شاعر الحزن الدوي » في أهرام الجمعية ١٩٨٥/١٢/٢٠ .

وثالث هؤلاء الرحلين ، ووبرت جريفز ، هو عدلى أعظم شعراء الإنجليزية بعد وفاة و . ب . بيتس ، وت . من . اليسوت ، وإذرا باوند . ولد في لندن في ٢٤ يوليو ١٨٩٥ ، تلقى دراسته في مدرسة تشاتر هاوس بمقاطعة سرى ، وفي كلية القديس يوحنا بجامعة أوكسفورد . اشترك في الحرب العالمية الأولى حيث أدى الخدمة العسكرية في فرنسا ، وبرز مرتين . عمل أستاذاً للأدب الإنجليزي بجامعة القاهرة عام واحد (١٩٢٦) ، ثم استقر في جزيرة ميورة الأسبانية ، وبعاً على بيتس حتى وفاته في ٧ ديسمبر ١٩٨٥ . كان أستاذاً للشعر بجامعة أوكسفورد ١٩٦١ - ١٩٦٦ . وقد تلقى عددا من الجوائز وشهادات التقدير .

جريفز كاتب غزير الإنتاج له أكثر من مائة كتاب . صدر ديوانه الأول عام ١٩١٦ وديوانه الأخير « مجموعة القصائد الجديدة » في ١٩٧٧ ، إلى أنه كرس أكثر من ستين عاماً لخدمة ربة الرضفان نادر . وله مسرحيات ، ومسرحية إذاعية عنوانها « قطب الجبل » (١٩٦٤) ، وعدد من الروايات التاريخية (نحو) « يا أديبا يحيى حتى وأخذ على نقاتنا إنهم لها) أشهرها : « أنا كلاويوس » و« كلاويوس الإله » و« الجزء اللغوية » و« ابنة هوميروس » ، فضلا عن « مجموعة القصص القصيرة » (١٩٦٤) .

الث جريفز عذب كثيرا من الأعمال القديمة التي كانت تراثا دائما حضية مترامية الأسداء بجراة أحكامها وغالفتها للمرف التقنى الشائع . وله كتاب عن « الأساطير الإغريقية » في جزئين . كما ترجم عددا من الأعمال عن اللاتينية والأسبانية واللغوية والفرنسية واليونانية منها : قصة « الحمار الذهبي » لأبولونيوس ، و« فتاة في ميورة » لجورج صاند ، و« الألفا هوميروس » ، و« رباحيات عمر الأحياء » بالأشتراك مع علي شاه ، و« نشيد الأشاء » من أسفار التوراة .

ولها على قصيدة لجريفز عنوانها « حياطة الصخرة » :

لم يعد العلف يحدك :
فأما جراتك البرينة
يجي ما جعلنا نرتجف : محاربون
قدامي مسرحا
من تلك المحروب القسيرة ،
حروب الحياة .
اغفري لنا هذا الاجتراف فتحن
خجلون -

مثلا إن طفلة ، شردت تحبو
حالة الصخرة ،
تصيحون لكي تشبال أشقاءنا

البياض الوجوه :

« أنظفرتني طفلة ؟ »

هذا وقد كتب بيتر كمب في « ملحق التاييز الأدبي » (٢٤ يناير ١٩٨٩) مقالة عنوانها « العيش على حافة الأشياء » يعرض فيها برناتسكي لمنهجها الفنية الثانية بالتقليد يوسون البريطاني : وأحد الرناتسكيين عن لاركن ، والأخر من جريفيز . والبرنامج الأول إمامة لقابلة تلفزيونية أجهزها الشاعر جون بيتيمان مع لاركن عام ١٩٦٦ . والبرنامج الآخر يقدم لقطات من أربع مقابلات تلفزيونية مع جريفيز - على فترات متقطعة - في الفترة ما بين ١٩٥٩ و ١٩٦٩ .

ويقول يتركمب إن مشاهدة هسليين الرناتسكيين تين هل أوضح ليس كيف كان لاركن وجريفيز يقفان في طرق تفيض ، فلا لاركن - الذي كان يعيش في مدينة بل ويعمل - كما أسلفنا - أمينا مكتبة جامعتها - رجل وحيد ، ذهب إليه الصلع ، يرتدي نظارة . أما جريفيز - الذي كان ضابطا لدنيا وأبا لأسرة كبيرة - فقد صور إزاء بحر جزيرة ميسورقة الساحل الشمس ، والحدائق الزيتونية فيها ، أشعث الشعر ، يعقد ملحمة من حرير حول عتقه . إن لاركن هو التناكس المتزلز ، وجريفيز هو الرومانتيكي المتمتع بالطبيعة والمحب . لا لاركن بودوجوازي ، وجريفيز بودويهي . لقد كان الاثنان قناني الاختلاف . ومع ذلك فقد كانا يشتركان في أمر واحد على الأقل : هو أن كلاهما كان رجلا تطارده الأشياء .

والشيء الذي كان يطارده خيال لاركن إنما هو شبح الموت . فلهذه البغمة لنفثا تتخيل وراء كل ما كتب . لهذا كان من الملامح أن يجري المخالفة التلفزيونية مع جون بيتيمان ، وهو شاعر آخر كان يستعجز الموت في خياله ، كما كان من الملامح أن يدور قسم كبير من محادثتها في مسألة الموت ، حيث راحا يتبادلان الآراء في مسألة حقبة جالسين بين القهور ، وغائيل للزلافة التي أبلاها الطقس ، والشواهد الحجرية التي تقول : « في قلب الحياة تمكنا في قلب الموت » . وقد لفسر لاركن ، ذات مرة ، ميله إلى خيالاته المظلمة بقوله : « إنها كفتني من وضع حموي في منظور » ، يعني أنها تمكنا من رؤية موقعه من الأشياء ، وسرنا حكم الفناء عليه كما سري من قبل على ساكني هذه القهور .

قال لاركن لبيتيمان : « أظن أن كل ما كتبه ينطوي ، في خلفيته ، على وهي بدنو الموت » . هل أن الموت لا يحدو أن يكون أشد صور الحسارة ، ولقدان الفرس ، التي يرى مصداها شمره على حدة مستويات . وقد رد على اللناد اللذين أمليهما به أن يتخلص من أسر هذه الفكرة ، وإن يكتب بطريقة مختلفة . فقال : « إن ما يكتبه ألهما عندما في حد إلى كبير ، على نوع الشخص الذي يكونه ، وتوج

البيئة التي عاشها ويعيش فيها » . والواقع أن الصلة وثيقة بين الأماكن التي عاش فيها لاركن والمفاهيم التي كتبها . فقصيدته المسماة « هنا » - وهي عن مدينة هل - تبثت صوراً للمدينة : القباب والتماثيل ، السفن ، متحف المدينة ، ذكائون الوشم لمن يريد ، وبات البيوت فوات الإشارات الجمجمة الغائقة . كما أن قصيدته المسماة « الذهاب إلى المكتبة » (وقد نقلها إلى العربية د. عادل سلامة في مجلة « عالم الفكر » الكويتية) عده يولية وأحسطن وستمبر (١٩٧٣) نابعة من خبرات لاركن حين كان ينطلق ببرنامجته ، مقوس الظهر في معطف مكتوش رطب الكتفين ، في أصائل الأحد ، يسود الكنساس المهيضورة في السريف الانجليزي .

هناك توافق إذن بين وسط لاركن وشعره وشخصيته . إن مدينة هل ، مثل شعره ، بعيدة عن أن تنبئه الحواضر الكبرى (لنسند وغيرها) بأنها يعيشون حياة يأس هاديء ، ولا يتوقعون الكثير . قريبون من الأرض لا تحلق أحلامهم بعيدا . ولكن هل لا تحلق ، رغم ذلك ، من أنشأته كلاسيكية ، ومن وضعت جبال طيحي بين المين والحين ، مثل غروب الشمس على بحر الحمبر ، وهو منظر كان لاركن يحب به . وقد كانت اللوحة الحادة الزائلة التي تخلفها أشعة الشمس الغاربة على أسطح المنازل ، ساحتها ، ترسل انبثاقات البرية الغنائية ليلمة في كثير من قصائد لاركن الجمجمة الموحشة . ويلاحظ أن لاركن لم يستعمل الأوصاف الملونة في شعره . فقلنا استعمالها كان الخفيف من ذلك - في أغلب الأحيان - هو الإيحاء بأن الحضارة الحديثة تركيبة صناعية ، ومنزلة بالشوم .

قال لاركن يوما إن السبب الرئيسي في حبه للحياة في مدينة هل هو أنه يحب أن يعيش في حافة الأشياء ، وليس في قلبها .

فإذا انتقلنا إلى روبرت جريفيز - هل سيل التضاد - وجدنا أنه كان يلعب دور الساحر الذي يعيش في إحدى جزر البحر المتوسط - وكانه يسرويسرو في مسرحية شكسبير « المصافاة » - والذي لا يفتأ يتحدث عن ربات اللن ، والسحر ، وقوى التصوف . وإذا كان كتاب « الإلهة البيضاء » يمثل هذا الجانب من جريفيز ، فإن سيرته الذاتية « وداها لذلك كله » تمثل الجانب الآخر من شخصيته : جانب الجندي الذي انخرط في الحرب ، وعرف الجنان والصدمة والصلافة . لم يكن جريفيز مبدعا في مدرسة تشارتز هارس التي اختلف إليها في صباه ، وكانت أسباب تمصاته رابعة إلى اختلاف خلفيته الاجتماعية عن خلفية أغلب التلاميذ ، وعراسته ، وميله إلى التحكم في غرائزه الجنسية ، وقوفه القوي للمرفف ، هل في لم يكن أغلب زملائه يأمون لشعره سوى الجسنة ، والألصاق الرصاصية ، والعنف

البلى . ولذا عندما انسلخت الحرب العالمية الأولى في ١٩١٤ رحب جريفيز بالاشتراك فيها قبل أن يتحقق بجامعة أكسفورد ، فقد كان يتوقع أن تكون الجامعة مجرد تكرار - ولكن على نطاق أوسع - لتجارب غير السارة في مدرسة تشارتز هارس .

ولكنه ظل في الجيش ، كما كان في المدرسة ، غريبا لامتنيته ، يختلف عن زملائه من العباط . كانت الفترة المبكرة من حياته تنسم بسيطرة هذا الذكور : في المدرسة والجيش . ثم بدأ فترة جريفيز فيها يجارب جرحا من الجنس الآخر : مع تانسي ليكولسن زوجته الأولى ، ثم مع لورا واينجند الشاعرة الأمريكية التي عاشت مع دون زواج هل جزيرة ميسورقة فترة قبل أن يهجره ويهجر الجزيرة . أما الفترة الأخيرة من حياته فتقسم بمناخية رومانسية : لها فترة الإيمان بالمرأة ، « الإلهة البيضاء » ، وتقدم فوضى الطاعة لها اعتبارها فعل أثر في إدارة شؤون الحياة من الرجل . كذلك كانت حياة جريفيز لها فصول متصارعة : والتواضع والتكبرياء ، الرؤى وإعادة النظر ، الغراق في الخيال والغرب من الواقع . وهذه التوترات المستمرة هي ما يتبع شعره ذبذباته الوجدانية الحية ، وكأنه وتر مشدود دائما أبدا .

كذلك كتبت الشاعرة فليز أدوكو رشاء يتوقع أن تكون التنازع الأدبي ، (١٧ يناير ١٩٨٩) تقول فيه :

حدثني أحدهم - عندما كنت في العقد الثالث من عمري - أن شعري يتم هل تأثر بروبرت جريفيز . وراة أدهشني لهذا الملاحظة قليلا ، عمدت إلى ديوانه المسمى « مجموعة القصائد » (١٩٥٩) ألقت فيه النظر . دح هناك مضمون هذه القصائد - لقد كانت في مصادر الأخرى للإشارات الكلاسيكية ، ودهالهم قصص الجنيات الخيالية ، ولكنها تلمحنا المستوحاة - ولكن وجدت في ديوانه نفاضا كما كتبت أفضنه معجمي النظمي الخاص تحقن إلى شخصية ، مع تركيبات وأساليب مميزة بل ولهاجات كانت مألوفة في شعري . عند ذلك أدركت أن قد تأثرت به عرب السنين دون أي أدري ، وسارعت إلى تأليف قصيدة - نظمتهما عددا هل نسق قصائده - من ربة الفن ، وأهديتها إلى معلمي هذا الذي اكتشفته حديثا ، أنه بذلك أنا أكون قد طرقت قصيده من قصائدي إلى الأبد . كنت آنذاك على حذر من المؤثرات الأسلوبية التي قد تسيل إلى عمل ، أراجع قصائلي - بعصبية - لكي أخلد منها إلى أصداء من إلهوت أو يئش أويرها من الكبار ، ولكني لم أكن قد أدركت حق ذلك الخين أن جريفيز شاعر ذو أسلوب . فقد كنت أظن أن ما كتبه مجرد شعر : أي مادة صافية كالألماء المقطر ، شاربها آمن من خطر الإدمان .

وتكثف هذه الكلمات من عبق الأثر الذي خلعه جريفيز في معاصريه من الشعراء ، من

أمثال نورمان كامبرون ، وجيمز ريكز . فقد كان - مثل الشاعر الأمريكي إزرا باوند - أسنفا للصنعة الشعرية لا يأري في قدرته على التصرف بالكلمات والأوزان ، إلى جانب ما في عمله من مشجعات عاطفية قوية تستهوي أفئدة الشباب من الشعراء .

كرستوفر إشرود :

وآخر هؤلاء الأدباء الراحلين هو الروائي كرسطوفر وليم إرفاندو إشرود المولود في مقاطعة تششير عام ١٩٠٤ ، والقرن بالسرطان في ساسون سوينكا ، بوليس أنجلوس ، غسال الأسبوع الأول من يناير ١٩٨٩ عن ٨١ عاماً . كان أبوه شاعراً بالجنش ، ألقب أخته بمدرسة ربوتن ، من كلية كورنيس كرسفل (جسد النسخ) بجامعة كامبريدج . اشتغل في الفترة ١٩٢٨ - ١٩٢٩ مدرساً في لندن ، حيث نشر أول رواية له وكان عنوانها « كل الناس من » (١٩٢٨) ، وصور الصراع الذي يشب داخل فنان بين نزعة الفردية وتقاليده الأسرة ، وهو موضوع سبق أن عالجه الروائي الفكتوري صمويل صاحب رواية « طريق كل البشر » التي نقلها إلى العربية فؤاد اندراوس . وبعد فترة مبكرة وضع آثاره بثقافة السبينا : من إلهامات اللورد ، ولقطات ، وتغير للمشاهد . وفي روايته الثالثة والنسب الكشاكبي (١٩٣٧) روح يتلاهب بعصرى الزمان والمكان في حركة دائمة . اشتغل بالمصاحفة في لندن ١٩٣٤ - ١٩٣٦ ، وكتب قصصاً صلبة أفلام ، وكان - قبل ذلك - قد نظم سنوات ١٩٣٠ - ١٩٣٣ في برلين يشغل بتدريس اللغة الانجليزية في لأمان . ولد أوحث له تجربة الحب في لأمانيس ببعض من المصطلح أصحاله : « دست نورس بغير القطارات » (١٩٣٥) ، و « دوا ليرلين » (١٩٣٩) التي حولت إلى فيلم « كابرليه » من بطولة ليزاميل ، وكذلك إلى مسرحية موسيقية . وبعصور هذه الروايات لأمانيا في فترة يزوغ النازية ، وتداخل الحيات الفردية مع المصير الجماعي .

كان إشرود ، مثل صديقه أودن ، جنسيا مثليا وقد تعلمنا في إصدار كتاب عنوانه « رحلة إلى حرب » (١٩٣٩) عن الحرب بين الصين واليابان ، واشتركا في تأليف ثلاث مسرحيات شعرية ، تم على تأثير المذهب التيهيري الأساس ، هي « الكلب تحت الجبل » ، أو أين كنت لسرايسين أو كسوم ؟ (١٩٣٥) « تسلف ف ٦ » (وهو اسم جبل غسالي) (١٩٣٧) ، « على الصنم » (١٩٣٨) . وفي ١٩٤٠ هاجر إشرود إلى الولايات المتحدة ، وحصل على الجنسية الأمريكية . واستقر في كاليفورنيا متفرغا للأدب والكتابة للسبينا ، كما قام بزيارة لأمريكا الجنوبية أشمرت كتابا من أدب الحرب (١٩٤٤) . وقد اهتم برياضة

البوجا ولفلسفات الهند . وله كتابان في الترجمة الثانية هما : « أسود وغلال » (١٩٣٨) و « كرسطوفر وطراز » (١٩٧٧) . وترجم بيوميات بودلير للمسامة « قلبي حاربا » من الفرنسية إلى الإنجليزية .

ويذكر الناقد بيتر كمب في مقالة له عنوانها « غيط الاتحاد » ، نشرت به « ملحق التايمز » الأم ، (٣١ يناير ١٩٨٩) ، أن الاتحاد كان أبرز ما ميز إشرود . فقد كان حريصا على ألا يتخبط في أي حزب أو جماعة . وكان حريصا ، ككتاب ، على أن يظل على هامش . وكثيراً ما كان المحضون ، أو رجال الإعلام ، أو النقاد الذين يجرؤون مقابلات معه يشكون من هذا الاتحاد . فقد كتب روبرت وريسن عن شخصيات قصصه شاكيا : « إنك لا تجربنا برلك في هؤلاء الناس . ولما أتت لا تعدنا أن تقدمهم لنا » . كذلك لأمه للوليك كنتي لأمه عدل إلى الحديث عن فاته بضمير الضالبي ، ترجمته الثانية المسامة « إشرود وطراز » ، فقد أوحى هذا بأنه « يلق على درجة » من فاته .

كانت الإنجليزية ثلثية التي تسم - أو تصم - إشرود من أسباب تباينه من الحليفة التي ولد إزمها ، خلفية إنجلترا في عهد الملك إدوارد في مطلع القرن العشرين ، وقد عمل على انتزاع ذاته من تقاليد هذه البيئة وتبعها على أسرع الاتمه الممكنة وأولها . وكان السبر طريقة من الطرق التي مكنته من إقامة مسافة فاصلة بين فاته وخلفيته . وقد زار مع أودن الصين أثناء حربها مع اليابان حيث شاهدوا الطائرات الميرة تنطلق على الباجودات (المعابد البوذية) وشعارات التتير المرسومة على المعابد تتصاعد منها التيران نتيجة للصفف ، واللويات التي تمسج لأمان من الجند ، وحشود اللاجئين الذين أزعجوا من ديارهم . كذلك عرف برلين في الثلاثينات : المبل إلى انتهت لذات الحياة في ظل قوة السبينة غاشمة ، الضف في الشوارع والمصليات المعلقة ، أسبيلة الجنود الثقيلة التي تسحق الأجساد . ول برلين - كما يقول الشاعر والناقد الإنجليزي إيان هاملتون في برترناج قدمته القصة الثانية في التلفزيون البريطاني بتأنيبه وفاة إشرود - كان إشرود مسجلا لايصرف التحيز لكل ما يتصادف وقوه . ويؤيد هذا الوصف ما قاله إشرود نفسه في كتابه المسمى « دوا ليرلين » : « ولما أتت آلة تصوير ، مفتوحة الدائق ، سلبية فلما ، تسجل ولا تفكر ، على أن هذه الجملة دوا كابرليه ، كابرليه ما كتبه في حياته تفضيلا . لأن كتاب « دوا ليرلين » . ليس مجرد تدريب على الواقعية الفوتوغرافية ، ولما هو - في كل موضع - على قدره للشأن على الانتقاء والتحكم في مساحته . وهو ، على النقيض من التستريت الطشوي ، يرتب فاته في شكل فنانج أيقية ويعتد كل قسم من أقسام الكتاب ألسنة على

نفس التحشو : من انقشاع الأوهام إلى الانكسار . إنه أبعد ما يكون من المذهب الطبيعي التبسيطي ، ولما يستعمل - على نحو مفرد - الجواز لكي يرمس صورة ليرلين ، وهي مدينة كانت - حتى في حقها - هادئة النسبي - تغلي باحتمالات تغير الضف ، وهو ما حدث فلما حين أسلك فيها النازي بأزمة الحكم .

كذلك لم يكن إشرود متسزلا عن السبينة . فبعد أن زار صديقه الكاتب البريطاني إدوارد أوبود - وكان من الملتزمين سياسيا في برلين عام ١٩٣٧ ، أدرك كيف كانت برلين تغلي بالبطالة ، وبسوء التفذية ، ورهب رجال الأعمال من تقلبات السوق ، وكراهية الألمان لمعاملة قرسات التي فرضها الحلفاء عليهم ، بعد هزيمة ألمانيا في الحرب العالمية الأولى ، وجرحوا بآء كريبامهم القومي جرحا بليها أحسن خطر ورجاله استغفالا في إثارة الصرة العنصرية الألمانية ضد الديقراطيه والفريه واليهود واليسويين . وقد دعت هذه العناصر كلها في تكوين كتاب « دوا ليرلين » . وقبل أن يفر إشرود يجلده من مدينة برلين ، كان هذا الجلو السياسي المنفص تصور له أن ورق حائط خرفه يغني عنه صلبانا معقولة ، وأن ألسنته يته قد تحول إلى اللون البني . وهو اللون الذي كان إشارة لباس النازي .

ويبقى - بعد ذلك كله - أن الاتحاد كان فعلا هو الحيط الذي يتسلم حياة إشرود وتكاملته . فقد كان كريب الضيف في لروية كاليفورنيا الأمريكية ، وهي التي قلدها وطنا بعد أكثر قراراته إثارة للجدل : قراره أن يغادر إنجلترا قبل نشوب الحرب العالمية الثانية ، وأن يقد مواطنا أمريكيا . إن ما شده إلى كاليفورنيا هو أن مانياتها كانت توحى بأنها هابرة ، ورافلة على المكس من المايال الأمريكية التي عرفها في أوروبا الريفية . قفر السبينة العهد نسبيا - كانت المدن تبي ومياد بتلوا على نحو سستمر ، والمسكان ترحل مؤقتة لن يكتف بها ساكنوها طويلا ، إلا لأم اعصامه بالقتلة المستوية التي تصدت عن فام « المايا » الذي يمجينا عن الحقائق ، كما تصدت عن ضلالات الحياة وأهلها . وهذا الارتباط بين حياة إشرود على الساحل الغرب للولايات المتحدة ومله إلى مجليات الضفر الأصبي يرس إلى الصلة بين سواه في برلين وسواه في ساسنا موبنكا بولاية كاليفورنيا . فقد كان يجد في مظاهر الاضمحلال تجربة مظهرة على نحو صحي . وكان يفضل أطلال الماني التي فوضت حديثا في أطلال الأثار القديمة ، إذ كان يرى في الأولى إجابة أقوى لما للحياء من طابع هابر زائل . قبي مثل هذه الأماكن يقدو من الأيسر تبيل فكرة أن الرء ماله إلى الزوال ، فلما مثل هذه الجلب

هوامش وهواجس حول شعر أحمد زور

ليس الدروع في اندفاعه المحاولة لمواجهة هذا
الهجوم البدع بما هو...
فهذه كانت البداية.

● ● ●

وحيث تسامت من جدوى ما أنعل و قارنا
مجهدا ، ورجعت أننا أمام شعر بهذا التحدي
والقاجاة ، لا بد لنا نحن القراء من أن نتكاتف
لتواجهه ، لعل بعضنا يعين بعضنا في مسؤولية
تلقي الكلمة واللوجوس - قسولا لثقبلا -
ولا أقول في ذلك رموزه ، فقد لا ينبغي أن تفك
تماما ، فهذه القراءة بحروف مكتوبة هي محاولة
في هذا الانجساء ، وإن كنت أقصد - ومن
البداية - أن واقع لا محالة في المحظورين اللذين
حدثت منها حالا وهما : وصدري أن أحاول بما
وتجزئ الأوصال ، وعلنا ناستس و معا ، بصديق
التوجه ، ولعن ثقب في خضوع متناهم ، أو
استلهم مفجر أو حوار خلقي ، أو كل ذلك أمام
ما يصعب على أي منا أن يقترب منه ، وحده
بحقه ، اللهم إلا إذا أغفل أخليه ، أو قرأ غيره
وهو يجسب أنه يقرأه .

● ● ●

وفي هذا الاجتهاد أبداً بأن أضع لنفسى ولن
شاه أن يؤس قرامق هذه : بعض الخطوط
المرضية التي قد تسمح بحركة أكثر مرونة ، كما
قد تحمل القارئ المشارك مسؤولية عحاسيتي بما
ألزمت نفسي به ، لا أكثر ، فأقول :

أولا : الشعر ليس واحداً ، فلا ينبغي أن نعشبه
أو نقرأه بقياس واحد ، وبالتالي لا ينبغي أن
نفاضل بينه وبين بعضه إذا لم يكن موضوع
المقارنة من نفس الجنس ، وقد استقر الرأي - كما
كاد - على أن الشعر ليس فقط إيقاعاً ، أو صوته
أو جملاً ، أو خيالا ، أو حركية ، وإن كان عادة

د. يحيى الزهاوي

○ قراءة ملف « القاهرة » وتصادم لغيري ○

لظروف ليست موضوعية تماماً - من وجهة
نظري - أتبحث في هذه الفرصة لأعيد قراءة
بعض شعر شاذ يتفجر بركة وثورة في آن ، القراء
بحروف مكتوبة وهكذا !

ولا بد لي أن أعدد صفق التي أقرأ/ أكتب بها
الآن ، والتي أعتر بها أكثر من غيرها ، ألا وهي
أن قارلي مجهود ، فلست نالدا للشعر ، كما أن
لست شاعرا ، ثم إن صفق وأرضيق ومهقق
النفسية لا تتدخل بأمر مني إلا بمقدار ما تتدخل
سائر معارف وعجرائ الأخرى

ولكن هل يريد ما يسمى « نقد الشعر »
بمعنى الحكم عليه من خارجه ؟ وهل يمكن ؟
فأحيانا يبدو لي أن نقد الشعر هو من الأمور
الستحيية أصلا ، فالشعر يستقبل ، ويماش ،
ويُرفض ، ويُعاد ، ويُساور ، ويُسعد ،
فيُتجدد ، ويُفزع ، ويُولد ، وكل هذا ومثله
ليس إلا « شعرا على شعر » إن صح التعبير ، أما
إن تمسك بسن القلم فنحقر به على سطح الثمن
المقدس جدولا لضرب نيفه الحيوي ، فنحن
نخشد وجه فقره وجهه ، لانتقله !

إن الإمساك - بحذ المقل - لتطوع أوصال
القصدية لعرضها في مشرحة « الفهم » بالقلم
إلى بعض التصانيع أو بالمطابقة مع شرائع المناظر
الطبيعية للمسطحة المسروبة من خلال
« مسلاط » قديم مستورد - كل هذا بعيد عن



يجرى قليلاً أو كثيراً من كل هذا وغيره ، كما أنه ليس كل الشعر أداة لا هو بمعد ولا ينتمي أن يكون كله كذلك .

وبمع - إذن - نوع الشعر ، أو يتحدد مستواه على مندرج الشعر بحسب غلبة صفة أو أكثر من هذه الصفات على ماسواها ، وعلى ذلك .

ثانياً : يمكن - قبل أن نقرأ معاً - أن نحدد بعض أنواع الشعر أو مستوياته من المطلق الذي يسمح لنا بأنفائه الأداة التي تصلح لنا هنا ، وهذا التحديد ليس تصنيفاً قاطعاً ، ولكنه تقريب لازم ، ومن ذلك : فإن أقصى الشعر ^(١) - وهذا هو موضوع هذا المقال - هو جدل بين الظاهرة الرجولية الأعمق لا تتغير في علاقات وتركيبات جديدة ، وبين التشكيل اللغوي السابق لها مباشرة ، والعاجز عن استيعابها تماماً ، ويضع الشعر ، فينشأ ، حين ترفض الظاهرة أن تظل كائناً في ما هو ليس لفظاً متحاشياً للتواصل ^(٢) ، وفي نفس الوقت : حين ترفض أن تحشر نفسها في تركيب لغوي مسبق الإعداد ، فالشعر هو عملية خلق الكيان اللغوي في محاولة الوصول إلى أقرب ما يشعُر إلى الحرية الرجولية المبنية ^(٣) .

ولكن هذا لا يكفي ليكون نتاج هذا الجدل شعراً ، فالأمر يتطلب شيئاً قادراً ، وموهبة شتى ، ووعياً مسؤلاً ، وتواصلًا ممكنًا ، وكثافة متنامية .

أما سائر أنواع (مستويات) الشعر : فيكفي الإشارة إليها ، لأن شعر رزوزور يظل منها إلا قليلاً ، ومن ذلك : الشعر الجميل ، وهو الذي يستعمل - غالباً - اللغة السالفة ليقدم صورة وجدانية متكاملة التناغم ، والشعر الموهوم ، وهو الذي يوظف التغم والإيقاع ، والتكثيف في تحريك المجاميع إلى غرض يعتبره من مصطلحات في التعبير (ويقال عنه أحياناً : الثوري)

والشعر الحكمة = وهو أيضاً يلخص خبرة (أخلاقية في العادة) في إيجاز جميل متمم .

وهكذا - وغير ذلك كثير - حتى نصل إلى أدناه - مما ليس شعراً - مثل الأبرجوزة التعليمية ، وبديهي أن أي تداول جائز ، كما أنه بديهي أيضاً أن هذا التقسيم يختلف تماماً عن تحديد أوضاع الشعر من منح شيزل . الخ .

وقد عملت إلى إثبات هذا الاستطراد الضروري - رغم بدهاشته - حتى لو أكد ما ذهبت إليه من ضرورة تحديد المقاييس التي تقاس بها الشعر ، أو بتعبير أدق : الأدوات التي تمكننا من قراءته ، وبالتالي : لا يقول قائل من أغلب الشعر المعري أو بعض شعر النثني أنه ليس شعراً وقد قيل و بقياس أقصى الشعر (ابن خلدون) .



كما لا يقول أحدهم أن شعر رزوزور ليس شعراً بقياس الجمال السائد أو الالتزام الساكن ، ولعل مثل هذا التحديد البيدئي للمقياس والأداة يهيننا القروق في مثل الاختلاف الذي نشهه بالفقارة ^(١) بين تأقدين متميزين حول نفس الشعر والخاص ^(٢) ، حيث استعملت أدوات لقياس ما لا يقاس بها وكأنا نزن التفاح بالستيمتر ، أو نقس طول الطريق بالسكون الطيف . . الخ ، علياً بأن الديوان الواحد ، وربما القصيدة الواحدة (مثل قصيدة رزوزور : تقرير عن رجل تحت حد السكون - الفقارة -



الحد (٥٤) ١٩٨٩ قد تتجلى إلى أدوات مختلفة وإن كانت تكمل بعضها بعضاً .

ثالثاً : إن ما أسماه « أقصى الشعر » واعتبرناه جدلاً خلاقاً بين ظاهرة وجودية منبثقة ، وبين تركيبة لغوية متحرك ، لا يمكن اعتباره مسألة عقلية (أو عقلانية) أو تجريدية منفصلة عن الجسد من ناحية ، وعن الواقع من ناحية أخرى ، فهذا الجدل - وإن ظهرت الكلمات وجهاً لحركته - هو - فصل في ذاته ^(٣) ، لأن المواقب لا تقتصر على التلب بالمقاهيم التجريدية في تراكيب جديدة حتى يتم بالشكلية ، وإنما هو يفيض في جوهر الكيان البشري متغياً في تراب الواقع ، بشكل مرعب ، وكل ، ومتكامل - لهذا : فإن من يمارس هذا المستوى من الشعر : ابتداءً منشا ، أو ابتداءً متلقياً ، لابد وأن يشعر به - ما عاشه بحق - يسري في جسده كله بما يجفبه ، ويقفقه تمهيداً لأن - بجمعه - إذ يعيد كلاً جديداً حالة كونه شاعراً ، ثم هو - عادة - لا يستمر هكذا (للأسف) فينبغي الوعي وتحلو المهارب حتى تعاود حالة الشعر من جديد ، وهكذا ^(٤) وقد عيت أن أحد ذلك ابتداء - لأنه على أن رفضنا لقراءة شعر رزوزور مثله ، أو عجزنا عن ذلك ، قد يكون دفاعاً ضد هذه العملية المرحية المخلفة ، وهو دفاع مشرع إلا أن ثمة ما يعجز بصاحب حركة النظر ، لمن لا يغار لا يخطو « فلا يرى إلا ما رأى » ، نحاً ما يعد براه ^(٥) ١١١



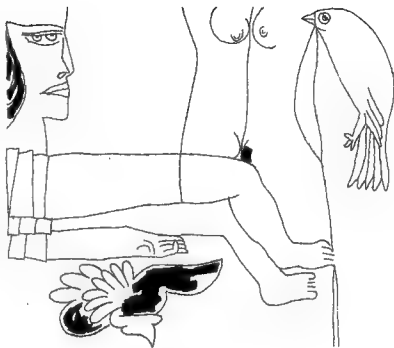
من خلال ما تقدم ، نستطيع أن نقول إن شعر رزوزور لا بد أن يقاس بما يقاس به أقصى الشعر ، بكل المواصفات السابقة ، وعليه فهو يقاس بمحركه وجدانيته في اللغة للشعرية ، كما يقاس باتساعه الداخلي (جماله الخاص) ، وأخيراً بمدى اختراقه وإزعاجه في جمالك متنز ، ويبدأ القياس : فقد حق قدراً طيباً من كل ما هو (هوامش) ، مع التخطف اللازم (هوامش) ١

ويستحيل ابتداء أن نغطي قرامن لوزوزور أية مساحة قادرة على الوفاء بتوسيع أو تدعيم خدمت إلى حلالاً بدرجة منعمة ، بل إن قراءة قصيدة واحدة قد تستلزم ما هو ليس في طاقتي ، بل إن رفة أمام لحظة واحدة من قصيدة واحدة هو أمر بالغ الشدة والتحدى ^(١)

أما عن الهوامش :

وقد يكون مناسباً أن أعرف كيف تحت قرامن هذه :

فقد ظلت قبلها (أحاول) بعض هذا الشعر منذ بداية نشره في أبريل ١٩٨٤ م في الأناضول والطور ^(١) ، فأعجب به في إجماله ، ولكن أعجز عن حوار ، فأثقف حتى أكاد أعدل ، حين بدأ الشعر المنظم للشاعر في « الفقارة » وجبت أسمى جرعة أشهى وأخف سهلت على العودة إلى حلالها فيها هو أنثوي وأخضر ، فأعدت القرامن من جديد ، فتوقفت عند



وموقف السؤال والسؤال يطرح نفسه - عادة - قبل كل علامة استفهام :
 - « فهل غُفَّتْ لظُلُم الجاهل وزواجه بالصفاء ؟ »
 أم البهر شكك في مهرجان القليلة ؟
 (ق/١)
 وهو يجعل الإجابة :
 - « فهل يسمع الآلة المجهول حديث الخلايا التي لم تحاول ... ؟ »
 - « هل هناك من هو أبسط مني وجسماً ، أو أبسط لمتى ؟ ... ؟ »
 (ط/٧)
 وإذا صبح أن قصيدة « سيرة ذاتية » فيها من الشاعر الشعر ، مثلاً فيها من الشاعر الشخصي ، فإن لنا أن نقول إن موقف السؤال للشخص/الشعرى الذى تبدأ به القصيدة .. إلى قرب نهايتها له دلالة الخاصة :
 - « هل تذكر البدايات ؟ .. »
 إلى

- « هل تنوى مزيد من سباط الريح ؟ »
 والسؤال بلا نص عليه ، ولا صيغة استفهام يأتينا أكثر شاعرية ، وإيجابية ، لنلاحظ بوجه خاص في البدايات المفتوحة مثل أغلب عبارات القصائد المنشورة للشاعر (ق/الغائرة) :
 - « وكل امرئ ما نوى . »
 (ق/١)
 - « لكننا العازف الخلو يغنى زمائره بين بين . »
 (ق/٦)
 - « فصعدت/دنوت/وتهايت جرحاً كلياً »

(ق/٨)
 فهذه « البنية المفتوحة » ، والبين بين ، والتنهيد ، التي تأتي في بدايات القصائد ، ليست إلا إعمال منه ، أو دعوة إلى ، موقف البحث والتفتح التضمين في السؤال المتسام .
 ٣ - فإذا ما تحرك فهو على برزخ أفق من الشعر :
 وينسج التسويع ، يطالعنا زرزور عسل بزجره ، فيعلمنا ما لفظ الصريح ، كما قد نجد انشغاله تترجم دون يقين ، وهو لا يقدم على هذه الحركة بنفس طلاقة السؤال وتواتره ، لكنه
 (أ) يستأنن (ب) يوتردد
 (ج) يتصالح حتى مظنة التهرب في السكنون !
 (أ) « أوصليح في حضون السؤال بين رسائل التحاليل فطرنا وأخفيها فاتحها ؟؟ »
 (ط/٤) .
 - « وأن خطوى بقضاض ليل المسالك »
 (ق/٥)

المحدود ، ثم ليكن حوار ، ويستمر الإبداع مشاركة ... !

ثم هوذا إلى تقطيع أوصال « الجملة المقيدة » دمونا ننظر فيها جرعة جرعة ، عل ما في ذلك من خطا ثم نرى :
 ١ - هذا شاعر : متى حقق اللذر المناسب من الجدل الخلاقي مع اللغة ملتزمًا بوحدة لامية ، وغاية ، متجهة ، متمسكة في الواقع الحيوى - وهو كذلك ، وقد فعل بدرجة كافية ...

٢ - في موقف السؤال والسؤال : وهذا الموقف نراه في إجماع العام ، كما نراه حاضراً ، مثلاً في الأناضول وعلاماته (الاستفهام) وهو موقف قائم بذاته لا يتطلب الإجابة ، بل كثيراً ما يحمل الإجابة ، أو على الأقل : الحفز لإعادة النظر ونحن نلغاه صريحاً :
 - « ماكم سألتم عن المشائين إذ ضللت الموجدات » (١٥)

(ط/١)
 - « وآه أصرف إن السؤال احتضاد المسرات والمرئيات »
 السؤال الجنون
 السؤال التهايل للفتنين الكنديين »
 (ط/٤)

والسؤال يؤدي إلى السؤال ويواكبه ، ولكن يبدو أن السؤال أكثر تحريكاً وأوجع حريفاً :

- « آه السؤال - السؤال »
 نازر السؤال
 (ط/٤) ،

رسائله ، وأمام كليته ، كما تجرأت فبشت في بعض أجزاء شعره وحولها ، استمعوها أن تبرح ، فابحت وما باحت ، ثم نحتجها جميعاً ، وانتظرت ، حتى جاءت هذه الدعوة للكتابة ، فعادت الكثرة بنفس الخطرات ، ثم ابتعدت ، ثم عدت دون أن أفتح لللف أصلاً (١٦) ، وقلت أكتب ما يلزم من كل ذلك في جملة مفيدة ، لامة ، ثم أنظر فيما كتبت وأنا أمارد القزامة من خلال هذه الجملة التي طالت حتى أصبحت هكذا :

« هذا شاعر ، في موقف السؤال والسؤال ، فإذا تحرك فهو على « برزخ » أدق من الشعر ، يدور حول الدار في حوار ، متشباً بجرحه ، والفلأ في دماغه ، متطاعاً صرخاته في كل أنحاء ، مفجراً للصخور والخيما ، وقد يبعد فيلغو ، أو يبرجو ، أو يفرغ ، أو يملو - إلى ولية تارة في جملة لا يبعد ، عالياً للتهديد بالتناثر دون جنون ، نابهاً من تدخل اللغة في كل الجمل ، وما يحمل في حثها على المدى ولبعد ... ! »

وكان خليقا - بعد ما قدمت - أن أنوقف عند هذا الحد ، وأنقص القرارى بالمودة إلى القزامة من خلال هذه القواعد العامة للمرة الـ « كذا » ! إلا أني انتهيت إلى أن أؤكد - بما قدمت أيضا - أن نمارن بعضها بعضاً أمام هذا الشعر ، حتى يمكن أن نتقدم - معاً - أكثر ، فقررت أن أواصل (متصرفاً ما نبت عنه) ، فليس أمامي إلا ذلك ، ولعل اتفق مع القرارى ابتداء - أن يأخذ كمرحلة قابلة للنسخ (حتى بمرارة تالية متى) كما لا بد للقرارى من أن يعود إلى القصيدة الأصل ولا يعتمد على مقتطفى

(ب) «أنت لا تستطيع التحمل الأرضين ،
لا تستطيع اجتياز السماوات ،
بهما يبرز أنت / للرص»

(١/ق)

وهنا يجدر بنا أن نتوقف قليلاً عند رسم الكلمات الذي ترمزنا أن نوره في هذا المقطع بنصه ، فاستقصاء الفاصلة بين «برزخ» و«أنت» ، ثم انتهاء السطر بـ «أنت» ، لتلك كلمة «الرص» في سطر ثالث = لابد وأن يفتح الأبواب لاحتتمالات مختلفة فقد يكون العجز عن اختصار البرزخ بين «السماوات» و«الأرضين» ، وبين كل سماء وأرض على حدة : قد دعى الشاعر أن يكون هو نفسه «البرزخ» (برزخ أنت) وغيره ..

لكن بقية المقطع يرسى بالكسور وعدم الاستفزاز بحجة أن «الملي ناصح» ، واعتبارك نصيح ، فهل كان مهرباً أن يكون هو البرزخ حتى لا يفسد أن يفسد بمسوره : «أنت لا تستطيع» ، وهل يررد هذا الأهم بالحرب أن أفسر استقبالي للمزاوجة بين «الصفاء واللام الجاهلي» باعتبارها تسوية مشبوهة لا جدلاً خلافاً ١١٩- انظر لفرة الجدلية فيها بعد -

(ج) وقد تكررت في الإحساس بهذه المحاولة التصالحية المغموسة في أكثر من موضع ، فمع أن حركة زرزور حل «البرزخ» هي حركة مفادسة في «الجهاد» إلا أن لم الحظ - بدرجة كافية - صف المحاولة أو إصرار التحدي ثمة حرب يلوح غالباً :

«محولك يا أرض تحت الجوارى تحمحم شاردة»

والجمال المحمولة تحفل ... (٥/ق)

وحين يفسد أن يفسد إذ تفصل - حيا - التسمية الخبيثة ، يفضي الأمر عليه ، ويزداد توجساً :

«الرجال التباس والرجل اجتناس»

(٦/ق)

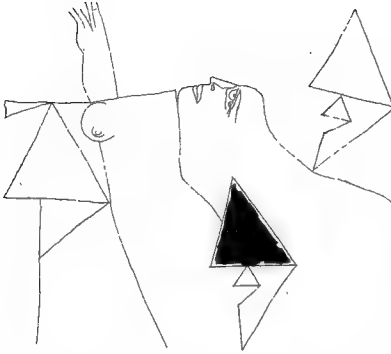
وقد يتدغم ، لكني أتصور - وبغير وجه حق ظاهر - أنها اندفاعية مسبوقة من داخلها مهزومة عطرانها ، مجهولة هواها :

«مسارفت في الشوك» ، جزئت البراري اللثيمة ...

(٣/ط)

لكن ما راصي في موقف زرزور فوق «البرزخ» هو أن المائق لم يكن دائماً صموعة النلفة ، بقدر ما هو شدة تعلقه السرى «بالمقدس القديم» رغم كل تشنجاته المكسية :

«كيف غابت العاصمة القديمة



٤ - يدور حول النار في حوار :

إذا كان شاعرنا قد «استقر» في موقف التساؤل ثم تحرك حياداً عرثياً على «برزخ النلفة» : حين نقله ، حيث أمحى بالتسمية مرة ، وبالاتساع مرة ، فإن هذا أو ذاك لا يعين أنه ليس مثقالاً ، حينها ، فخاله عادة لا ينتهي باستسلام أو تسليم ، ولمازق هنا فوق البرزخ ليس غالباً سيرا في الملح ، بل هو أبداً مواجهة فرق رمضاء لا تسمح باستقرار آمن لمدة طويلة لفئة حريق ويران ، إلا أن شاعرنا موعان ما يصاحب النار ، ويدافع عنها ، ويولعها ، فهي دفة وسفر وحياة في أغلب الأمر .. وبداية نبدأ باليضاح كيف «يشعلها التساؤل» ثم كيف «يستمرها القبول» :

«السؤال التهايل للشعنين
لنار التساؤل / شهد الأجابات
آه السؤال - التساؤل
نار التساؤل
نار ..

(٤/ط)

وهكذا يفتينا السؤال في جر المجهول رغم الوعد «بشهد الأجابات» ، لكن الشاعر لا يستسلم لطغاة الحارق ، ولا يستلجج رفض فعل النار بما يده به ، فهو يستقبلها دفة قبول ، وموضوع اقتباس : وربما مصدر حياة له في حق (ينته) بالرد :

«أى وحش لعين يجارب ناز القبول»

(١/ط)

«أوفلت في الطلح آتست ناراً ،
وحوصرت بالنار / أيتنى البرة ..

(٣/ط)

فطشت السيوف خبار نفع الخيول

(٥/ط)

وينظره أشد شكاً في اندفاعه ، أكاد ألم حينه ناظرين للواء في حين طاخ يتلمس أن يحصل على الموافقة (التوقيع) من القلصات القديمة ، حتى وأن قربت تساموله عن سماح (الآلة المجلون) بلهجة الاستعطاف لا بوعيد التلذذ ، وذلك في قوله :

«فهل يسمع الآلة المجلون
تجيب الحلأيا التي لم تحاول - يوماً - قطع

علائقها

مع دماء التخر والحموضة .. ١٢٠»

(٧/ط)

وأكد في بعض ذلك أن التهديد لا يأتيه من القديم ، بقدر ما يأتيه من الحلم ، من احتمال الصبح ، من حركة الربيع :

«أنا معصوم من حلمي / من صحوي ..
«أنا مسفوح بريحي»

(٣/ق)

وقبل أن أنتقل إلى الفقرة التالية من «الجملة المثابة» وراودني ميل الاعتراف بأن قد أكون أنحمت هذه الرؤية على موقف الشاعر إضحاها لا يكتفى لتثليته خفف بيت من هنا وفترة من هناك .. من يدري ١٩ وقد يكون مفيداً وأنا أنعمت دهم هذه الفترة (البرزخية) أن أورد كيف شد زرق في رسم اسم الشاعر - رغم اختلاف التشكيل - فإذا في آراء فرق أشد (البرزخ) تحدياً وإيلاءاً :

«وهي تحض زوزورها
قايضا بالجناتين

جر الندى

(٤/ق)

بل إنه يستوعبها طاقة خلاقة وإمادة بالخصوبة
مع كمونها الظاهري :
- « نار الخصوبة كامنة .. »

(ق/١)
وقد يكون مناسبا أن تتبع علاقة
زورورلناري في قصيدة واحدة ، هي آخر قصائد
(الفاعرة) - حتى كتابة هذه الدراسة - وهي
قصيدة (مواجبه) المند ٥ لسنة ١٩٨٦ ،
فيتدرج الأمر من :

(أ) المراجعة في نجد
(ب) إلى الاحتواء في عهد
(ج) إلى التسليم في تناثر
(د) فالتقصي في الشقاق
(هـ) فالتجنب في السحاب
(و) إلى مواجهة أرق ما تكون المراجعة - بعد
أن تحمل الأخليات على النار ، لكن هذا لا يتم إلا
بعد التسليم للموت :

(أ) « على مواجبه النار .. دفن حداثتها
فاحترقت/ احترقت »
(ب) « ها : سورة للهب طرى مجوس
خلالي ،

(ج) « أتت لكنتي بانها النار
وفرقت في مطاهرة الجرح »
(د) « أهيب بكل الفراشات بنائن هي »
(هـ) « أنا رجل/ إن يأتني نارا »
(و) « على مواجبه الأخليات .. »
- قل لي القلب/ كن للرقى ..

(ق/٨)
- متشبها بجرحه ، والأقل في دمه :
والواقع مع أحمد زورورلناري تساؤل أنه هل
برازخه محاطا بناره/ متلقيا ، مؤتسا ،
مواجبه ، متسجبا ، هو واقف على طرف أصبع
قدم واحدة (الإصبع الأصفر) وشظايا بركان
محوم حوله ، فطير إليها في معركة حيوية
ملطحة/ مزينة بالدم ، نازفا من جروح
متحركة ..

ولكن لا يظن أحد - داليا - أن دم زورورلناري
نزف جرح محض ، بل هو أساسا - دليل حياة
تبني ويجرحه ليس إصاعة مهزوم وإنما هو -
أصلا - حفز حركة ..

قد يكون الدم دينا والجرح عاقلا :

- « ورعشتها درجة للدم من الدم
أه من الجرح إذ يستوي طباشيرا في
الخشوع/ وما من مداء »

(ط/٢)
وأنظر لي قاتلة وأزدهار النداء :

- « أصير أصطناعا نحيبا ، وثقلته من جراح
فمن خشخشات الحريق أزهار النداء »

(ط/٣)
ونبش النداء - أيضا - هو حماية من
السطور لها هو دونه ، ولكنه - للأص - قد



يكون تغنيا للحاضر ، فسكون باردة بلا ضمان
ولولاه ، جديد :

- « تغيب أيتها الحاضر : في دماغ صرير حلقه
السقوط في شرك البهيم
أنا البارحة حدّ الدم
ومن حثك الآن - إذن - أيتها الجرح أن
تصح »

(ط/٥)
لنداء زورورلناري - إذن ليست مقدمة نزيف
حتى الموت ، حتى لو كانت تسماء التضرر
والحموضة ، فهي متصلة بنحب الحلايا ،
وطلا هو يُنسى متلاذبا ، متزفرا ، فهو عجا ،
رغم « رشقه » هذه النداء ، فلامهم يرتبون
ولا هو يموت ، بل ينسج من دمه حلّة للصر
مضى :

- « اللين رشقا هي وهو يتلأل في حاجر
الراق
واللين رشقا هي وهو يتر مديا وآه
وهكذا أضي قيد الجهات الأروم

إلا يتلججون إذن من القمر الرائل في حلقه
الدموية » (ط/٨)
وإذا كانت النداء الحياة والدماء الحلة ،
والنداء التضرر ، وغير ذلك ، قد طغت جزأ
كبيرا من قصائد (التطور) ، فإنها قد توارت -
إلا قليلا - في قصائد (الفاعرة) ، حيث ظهر
أكثر : ما هو جرح ، وقد بدأ الجرح بنفس
حيوية الدم وحفره وإضاته ولأيه :

- « لما بك شعري يجيد عن الجرح »

(ق/١)
- « استقبل موروث الجرح »

(ق/٣)
- « فاحل لهم شمس الجرح »

(ق/٤)
نعم : الدم عند زورورلناري رمز حياة وابل
نبش علامة حركة وشر وجود ، وحتى حين
يرق زورورلناري ويكتب شعرا جليا إذ ينساب لنا
منها مودعا ، ينتقل من دمه ، لكنه « غسل »
الموت الصاحب فتساب الدماء الوسام عائدة إلى
زخم الطبيعة ، كانت وساما وأسرة ، فلا حياة
بلا زلف/ هذا هو :

- « والشاعر التليل / في موته يضي
يستعيد التليل / نوط الدماء في ا

(ق/٧)
٦ مطلقا صرخته في كل اتجاه : -
على أن الرضا بالجمع ، واستثماره ، والزهو
بالتزف ، وإحيائه ، لا يلبس إلا ، فالشاعر هنا
لا يكف - يصرخ لنا طيا على أن آهاته ليست
كلها كذلك ، فحة خبيرة ، ولغة نداء ، ولغة
تنبيه ، ولغة تعجب ، ولابد أن أحترق أي
استقبلت صرخاته بترجب فائر ، لما يرتقي أبدا
من أنه الغار :

- « أه هي طرته الأغالي
أه من الصبح حين يطق الضلوع
أه احتوتني سمواتك للمضرات »

(ط/٢)
- « أه كم الشمس كانت صدقة
أه كم حلقي مواجيدك الفاضية
أه أرف أن السؤال احتشاد للمضرات »

(ط/٤)
- « أه أنا البارحة حدّ الدم » (ط/٥)
- « أه كم خلق ليك أيتها الشاعر
أه من قلب أسود لي قلب أسود
أه أرف أنك كالحزامي لا يبعد »

(ط/٦)
- « أه أنا مرقى تحت جهر الفضيحة » (ط/٧)
على أننا نلاحظ أنه على كثرة الأهات في
قصائد (التطور) ، فإنها قلت وتغيرت تيرها في
قصائد (الفاعرة) ، فأصبحت تقريرية أكثر منها
نداء أو ترجعا : -
- « أه صدقت ، وأمتت

يأتى زمان على أمق ،

— د آه تشرب الكثير ، والحجاج (٥/ق)

(٧/ق) وقد حاولت أن أتبع نفس بهزوة خاله الأهات فلم استطع ، حتى أن عدتها ضد شاعريته ، فقلت بحذف بعضها ، فأقبلها (وربما كلها) ، فوجدت أن صرخاته وبهااته تصل أسرع فتتير مشاركة لأم عمل ، وحوار مبدع ، ولكنها مع إعلامها عن هذه والأهات ، وبها ، فقد تمزّ رموسنا استجابة أو شفقة أو عجباً — ونفس الاعتراض يسرى على صيغة التعجب —.

— د والمآله/حين تتفاخر أفراسك

(٦/ط) فنحن ذلك بتلك الأهات المختزقة دون آفة —

— د أتصلح لى شهقات التشكل فى اللوحة الزليبية ،

حيث المواجد مضمرة بالسلم الملون

(٤/ط) أريد — لو اتصحى بشوكة لو ارقى على رصعائه لو فر من حديقته

(٢/ق) ٧ عجزاً للصخور والحجارة — ونحن نأكتس بقوله نرفزة ، وهذه قدته جرحه ، وتزح صرخاته ، ونحن نثب أن له ليس نزيغ اللبيسة المطروحة ، لكنه — ونفخ — الجسرج الحية ، نصلدم حتى بأحجاره وصخوره ، فنكتشف — لكنكتل الصبرة — أن حجارة احمد زرزور ليست أنفاساً أو شظايا تماماً ، لكنها أيضاً — وربما غيلاً — حجارة كريمة ، أو منابع صافية :

— د وعزلناط أسمى الحجار معلقة فى دمه المائل ،

(١/ط) — د وظن الزمان فى الصخر ، ونوع الزمان فى الصخر ،

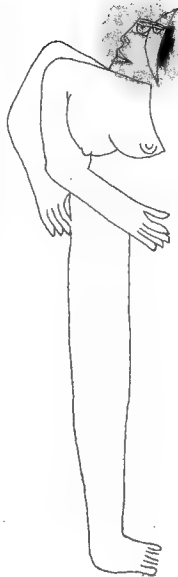
(٢/ط) وحين ينتقل (زرزور) بحجارته إلى مستوى أفسر ، يروح يؤكد على الصلابة بالكانن ، بالطل ، بالبلاد ، بما يوحى مرة بقسوة الصمد (ربما غائب) ومرة بوعد الحصىة رغم صلابة الظاهر :

— د والبلاد الحجارة ترجم عاشقها أبا مؤمن يا بلاد الحجارة والأشمن الحضر ،

(١/ط) وبتر واحدة يكون الحجر حجراً ، مسخاً جدام ، لمة أسطورية ، فلا مانع —

— د يموت من يران / لو يكس حجراً ،

(٧/ط)



(لاحظ هنا احتمال التعمص / أنأنت)

— د اعتدل فى الوضع نازفاً (٥/ط)

— د والرجل انهباز إلى الغاية المظلمة (٥/ق)

— د ها : تسقط الملائن / وتنتهى القصيدة وتليس الملائن / جسومها الجليدية والشاعر النيل / لى موته يفتى ١

(٧/ق) لكن سكوتة المرحل ليس كله انسحاباً وإعناكاً وخنوعاً وسقوطاً ، حتى لو حل كل هذا ولبية متظرة ، أو كمون مترقب ، فمة استراحة وأقصية ، وحلارة وأعدسة ، وفناء —

— د إلى أن رقصت على صحنى (١/ط) — د وأفرختا يلحون على القلب

صبرى هم فى السماء / وكفانى هذه الشتاء (٢/ط)

— د وخيرنا نقت دمامها ، وهبتت نصيها وراقصت يارفاً وشيلة

(٢/ق) — د كنت أقتل بعضى الخطى شاحلاً وردن لاحتمال سعيد

النوارس ترحل فى مهمبات اللحاء ، وتكسك بالحضرة الحارية ١

(٥/ق) — د واللحن ينساب فى الماء طلق القراشات ،

(٢/ق) — د بالدياء ، واللغاة ساعد نازورة ، ورقصة رقصت لا يصيبي الشواز / هل تجر بون البحر ، ١٩

(٧/ق) ٩ إلى وبة نازرة فى جلية لا تهمد :

وبية ؟ بعد سكون أو وسط السكون ؟ أو بلاسكون ؟ وبية ، وبسات ، مسألة وخس وسبون بعد الألف الثالثة عشر دارية — هل هذا موطع القصيدة الحالية ؟ أم موطع احمد زرزور خاصة ؟ قل أم كثر ؟ اللهم إن من ترك نفسه دون ربط الحرام لا يند وأن ؟ يتعمق حتى الخنقلة ، لا يسكك الا التقاط خيطه الجدل الولاقى ، والغمام ، النشط معظم الوقت . . .

وموضوع جلية زرزور أبعد تراثياً من التناول الجلى ، ولو استطعنا أن نحدد فى هذه المحاولة مجرد مؤشرات إليها ، لكان ذلك أكبر من طموحنا ، وأبدياً أولاً الشاكى على أنه لى يكون جدلاً فلا بد أن تتوارى درجة من :

(١) المحركة (٢) المرواكية (٣) التكتيف (٤) التوسيد (٥) والعكس دون تراجع

(٦) التوسيد والغمام والمليق والتجسد (٧) وغير ذلك . . .

والبحث من هذه الملائن كل على حدة فى شعر زرزور هو أو تعضى خطر ، فلا يوجد منها ما هو منفصل من غيره ، وكلها ترى فى غالب

وعلنا نلاحظ — أعبراً — أن هذه الحجارة لا تظهر فى قصائد (الفاهر) هكذا ، إنما ظهرت فى قصائد (الظنور) ، بما يدل — ضمناً — على أن ثمة فرقاً يستحق العودة للتأمل !

٨ وقد يبعد ليفقر ، أو يرجو ، أو يرقص ، أو يحلو —:

حركة مرفقة ، ونزف صارخ رغم حيويته وخط وحجارة وآلام ، وفى كل : دفع ونيفس ووجد ، فلا بد أن يصيبه — ونحن معه — التعب تاجلاً أو هرباً ، أو أن يغلبه الأمر لفترة : فيرتاح غداً وسكينة ، وفى هذا الكفى بأشقة محدودة بادئاً بالاستكانة والخنوع أو الأعياد حتى الراحة بالوت —:

— د والمسطب حيون المبد (١/ط) — د الجرح يستوى كوكبا طامعا فى الخفوض (٢/ط)

— د السلفى بمناميسرك الأعرى / السلفى واسترح ،

شعره دون تحميد ، و «الحركة» : هي الظاهرة الغالبة على شعره في كل نبضة من نبضاته حتى لو كانت نبضة رابضة ، كذلك «المواكبة» ، ولكن نقرأ مباشرة :-

— وما نأثر ما نثر دخانها (ق/٧)
— وفُضِّلَت السيوفُ حيار نفع الخيول (ط/٥)

كسا يستحيل الاستشهاد أيضا لما هو «كثيف» ، إذ لا يخلو تعبيره عند الشاعر ، انظر مثلا ما يمكن أن يتكشف من (فيزيقا الشعر) أو يتضمنه قوله (رمضاء رغب القطع) كذلك فإن التلويح هو الناتج الطبيعي للتفاعل الحيوي المتصاعد ، وهو ليس فقط في اشارته الصريحة إليه مثل :-

— والصحو يشق الضلوع (ط/٣٣)
أو :- « فمن خضضت الحريف زدهار الدماء (ط/٣٦)

فهذا هو الأكل — أما الأكثر فهوما نجد أنفسنا فيه وقد تلقينا الوليد منه دون أن نلاحظ عملية الولادة ، أو نرصد لحظتها ، أما المقصود بـ «مشر» والمكسور دون تراجع » : فهو ما يقوم به التأكيد على ضرورة اكتشاف الحركة التبادلية بين العلة والمحلل ، بين الأصل والفرع مثل :-

— فلا تسأل عن العلة/المحلل أدري ولا تستعصر عن الجوازات/فالمشاهد أعلم برض الموت ، (ط/٥)

وأبداً :-

— والدروع تزدهي بالجند
والأحزاب تبدأ انتداب فلسفاتها
الأحزاب تنطق شعوبها

أو :- هدمتنا الفصول انتخاب الدماء لشربها (ق/٦)
(ط/٦)

أو :- لا تنتهب لظلك الشراب (ق/٧)
أو :- التصمدد الضام الخليلق — فهو كل زرزور تقريبا ..

١٠ عايت التهديد بالتأثر دون جنون :-

وما نحن أولاء نختل إلى / للطفة الخرام ،
رغم أننا كنا فيها طوال الوقت ، حين يلقي في وجهها مباشرة السؤال سريعاً بعد المرة يقول : أين يقع هذا الأيداع من تأثر الجنون ؟ وما الذي يضمن للقراري أن المسألة هي بكل هذه الجدية التي حاربتا اقتراضها ، فتدرك في سبيل ذلك ما رأي ؟ وما الذي يقنع من الشاعر أنه لم يطلق سراح ظلمتان مشاعره المفلوطة والمجازمة والتداخل في سجنها البدائي فإذا بها تظهر كهيأ تنقذ لاسية ألفاظ غير راضية وغير مستقرة وغير مبلدة الخدود ، تظهر وقد تسنى العقل عاجزاً أو مساعراً ، فيتلألأ اللوح كمن يتلقى الفناء انطلاق طبع الأقسام وقد خرج تافراً بعد طول انحباس ؟ لا شك أن من حق المهاجين والمحافظين أن يترجسوا من هذا ،

وأن يسخرنا عن المعايير التي تفرق لهم بين التآثر الماجر-المشواقي ، وبين التباعد الضام للترمز ..

ومن مرقص « المشترك » فأننا أشعارك هذا الفريق هذه الهواجس ، ولكن الجهد المطلوب يحتاج إلى تعاون الجميع بعدما أن افترض الجدية فيه التي تحتاج للجدية منا ، ولافترض سلامة أبداه الذي يحتاج إلى أن تعاون تخليقه بالتلقى المشوول ...

ولا شك أنه من أصعب الصعب أن نحدد « متى » تصبح الكلمات — مستقلة ومتناثرة — تنضج بمعانيها الفاعلة كل حل حدة ، فيستأثر بعضها مع بعض في لغزات التصادم والمصدقة ، وقد تأتلف في تجمعات مؤتة ، وقد تقود الكيان والسلوك — كلال حدة — متى يجتذ ذلك وهو الجنون ، ومتى يكون ذلك كله مقدمة لسرورية ضامة مبدعة مسئولة صادقة بنامة ؟

الجنون يستسلم للتفكك وقيادة الكلمة لكيته وسلوكه كهيأ تنقذ ، أما الشاعر فهو — بداية — يفرح بالخلص من وصايتها «اللفة العذبة» القليلة (السرية الطفافية في الحياة الصادقة) ، لكنه سرعان ، ما يجد نفسه في مواجهتها ، ويشكل ما تحت رجعته (ولو بعض الوقت) ، لكنه لا يستسلم لها ، ولا يفتن أن يتخالف فطام استقلالها ، فيبدأ المجهود المضاد ، وهولات الترويض ، والكر والفر ، ويطلب تصور يفترض أن الشاعر مهاجم مقتمض مفت للنية والواقع الجاثم ، والواقع أن الشاعر — بوجهه الفائق — قد وجد نفسه في قلب معركة مفروضة عليه (بعد إرادة السماح بها دون معرفة أبعادها ومداهما) وتفسري إذا غيرت سموها **تفهم**»

فلذا تنجح الشاعر بعد جولات من الصد/ والشاور/ والمخاطرة/والاحباط/والتصالح/ فالتردد ، فإن علاقته بالكلمة لا تستغل من البنية المتخلقة التي تحملي له وما — في تروء — الطعم الجنديد ، والمتى الجنديد ، وهذه هي القصيدة

فهل كان أحد زرزور هكذا معظم الوقت ؟ أعقد — مبدئياً — نعم لكن هذا لا يعنى أن الجنون هو دائماً تآثر سلبي بلا معنى ، فالجنون — أيضاً — مع كل تناوره له معناته وفائته بل إلى لابد أن اعترف أن استمع للمجنون وأقرأ كلامه بنفس الجدية والمسؤولية ، وإن كان ذلك يبدد (علاجي) آخر ، ويبدو أن زرزور حين استعمل لفظة (جنون) كان يعرف الجانب الإيجابي في مضمونها للكشف :-

— وق شعبياً يستليل الجنون (ط/١٧)
— والسؤال الجنون (ط/٤)
— «كم عذيتي موهباتك القاسيات/جنون — إذن — يرقم الباب ، يشرب هذا العبير/ جنون من الورد راودن »

(ط/٤)

ويعم اقتربنا من اصطه الجنون شرعية أن يكون له معنى ودلالة ، بل أن يكون له ضاية وإرادة ، تصبح الملمعة أصعب ، والمسوظنية انطرد ، مهمة التفرقة بين هذا وذلك ، وموظيفة هذا التشابه والاختلاف ، فيبدو أن ما يسمى (بشعر الحداثة) يقوم بدور المصاحفة بيننا وبين عائلنا الداخل مصاحلة رؤى بوضو تصعيدية ، لا مصاحلة تسكينية و «تسويانية» ، فلا يأس تشابه لصالح الجنون والإبداع معاً ، وبالنسبة لصالح مسيرة الإنسان وتكامله (وهذا حديث آخر) ..

١١ تأهباً من داخل اللفة في كل اتجاه (وما يحتفل في عتفها حتى للمنى وأبعد) :

لاضباع : أنظر لمن
وبعد/ فلهذه مجرد هوامش حول شعر احمد زرزور ، لا أدعي أني ثابت على الانتصاف بما أوتيت من خللا ، وهي — في نظري — قد تمين على التوجه إلى هذا الشعر بما يحتاج إليه ، ولكنها أبداً عاجزة عن أن تحيط به حالاً ومستقبلاً ، فهناك أبعاد تراجعية لم تناوئها هذه الدراسة بما قد يحتاج إلى عودة وعودة ، نحن لم تناوئ في هذه الأقسام ما بها من أحزان (مرصحة) أو غنية ، ولا خيول (راكضة ورايضة) ، ولم نناقش تركيب بحرهما أو نوابك عشفها ، ولم نناقش أسرارها (البينة) وأصواتها (البليبلية) ، ولم نفضيها متلبسة بفخالة الأسطورة ، أو منسجبة في الطغوص ، ولم نركب شرعت لتليد الوقايع رغم تفرقة الشاعر المتهلل ، كما لم نقترب من كشفها عن (ذاتية) الشاعر ، وانعاشيته الفسحة ، ودواشيره الخادسة ، وفطروته الفنية ، وبأحرار الواقعية وكل هذا منتظر في ترجيح وترجيح !

○ فلماذا الهواجس :-

فلماذا كانت تلك هي الهوامش يحتفل بهذا الشعر التابض بكل جدية وجماله وأبداه ، فلماذا الهواجس ؟ لقد وأعرف أن القاريه أعلن أن الجند الذي بذلته — وأبداً وسأبداً — في قراءة هذا الشعر ، هو جهدٌ جاعبٌ ، ومع ذلك فإن غير راضى بها وصلت إليه بعد كل هذا ، ومن حق — وأنا ألتصاف مع وضع الكسل والاستسهال والهرب والأحكام التقوية التي تصف النقد والتلقى علمة ، أن أشك في مدى قدرة هذا الإنتاج على أن يعمد هكذا أمام القوى المتسلطة والمحافظة ، بل أمام القوى الإبداعية الأعداء أيقاظاً وأبطاً خطوا ، ومن منتظر حروس على الأكثر جديده والأعمن أسئلة ، رأيت أن من واجبي أن أعلن هواجسي دون تردد ، حيث أحسني ما أخشاه على شاعر الحداثة علمة ، وما أخشيتي وأخشاه على زرزور خاصة ، ومن واقع ضبطي متلبساً بالمعجز والرفض رغم الجهد والعسر هو :-

١ — أن يعجز عن التفرقة بين التناثر المشواقي ، والتفجير الانعائقي

٢ - أن يدور الشاعر حول نفسه بشكليات مكررة وإن اختلف ظاهر التركيب

٣ - ألا يواكب نشاطه الشعري الأخلاق نشاطاً ثرياً منطقياً : الأخلاق وكتابتها : أكثر من أي آخر ، ليضمن تضييقاً إلى أن يشعر بتابع من مقدرة وإرادة خالصين ، لا من حيز واستسهال

٤ - أن يستهين الشاعر بوحدة القصيدة بحساب قوة كل نبضة على حدة ، وهذا ما يقابل أن يفتقر الشاعر إلى إدراك قيمة وضروية الفكرة المركزية الضامة والغالبية في ضم القصيدة في وحدة متكاملة ، ويستعين أي لا أهمى بالغالبية أن تكون ذات هدف ملعن ، أو معروف لصاحبه مبدعاً ، ولكن أن تكون ذات توجه في وحدة كلية منها التفرجت عيوبها المتضرة في مراحلها الوسطى . .

٥ - أن تزيد جرعة اللغة الخاصة حتى تغلب ، فتقتحم رحبها الألفاظ الجديدة ، دون حذارة ملحة لإنشائها انشد ، يتم لذلك كل أو دون معايشة ثروتها اللغوية (العامة خاصة) القادرة على تقطيع مساحات هائلة من الوعي المتجدد بإحاطة بمرحلة متفجرة بلا حدود . .

٦ - أن يستعمل الشاعر للبلوغات اللامعشورية (حسب التعبير الشائع) طناً منه أنه يملك بخصيص من رصاياه الوعي السائد ، نسبياً أو جاهلاً أنه لا يوجد شيء اسمه «اللامعشورية» الذي يمكن أن يستغل بقتنه التصحيح له للغالبية

ولفت السيطرة (الهمم) إلا في الجنون - علناً : ولا في الجنون (١)

يعني أنه لا بد أن يصير الشاعر على أن يكون هو بأكمل ارادته - في نهاية النهاية - متفاداً لكل ما هو «لا شعور» منها أخرته جودة التضاد في مراحل الإبداع الأولى .

٧ - أن يطغى دوران الوجدان على حدود اللفظ بدرجة تجعل أي لفظ مثل أي لفظ في قدرته على حل جرعة الوجدان التبع حالة كونه فيضاً لم يتميز ، فيقوم أي لفظ على الآخر ، ويعمل أي لفظ أي معنى تحت عناوين مغرية لا تحجب

٨ - أن يزيد الشاعر - من واقع لفت الخاصة وعسى القسارية وتجهله واستسهال التساقط وكسبه ، وإن يسزده وحدة ، فسلباتوية ، فسرداً ، فافتراء ، فشلاً - رغم استمرار رغبة للتشكيلات للكرة

٩ - أنه يتزايد الوحدة والذاتوية ، بفصل الشاعر عن الواقع : الواقع التاريخي والواقع الحيوي الداخلي (الحلم الحقيقي) ، والواقع العيان الخارجي ، كإن ذلك لصالح لعبة التجريد المغترية ، ظناً منه أنه بذلك يتفوق بمرومه الخاصة ، إذ يتجاوز - بزعمه - حيز المصطلحات المعنوية . .

١٠ - ألا يفتقر الشاعر بكل شيء ، كل شيء إلا حركة شعرة وتوليد ، لهذا الشعر بوجه خاص يفرب في أعفق مسطحات الوجود

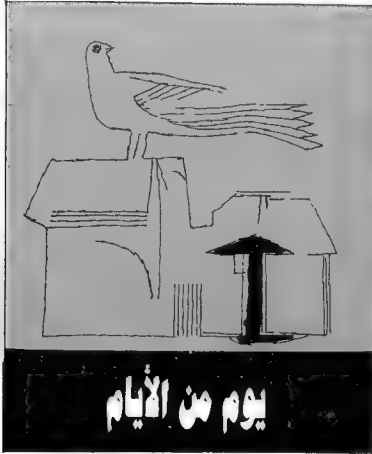
البشري ، يفرب في هيكل النظام الأساسي « اللغة » مما يجعل صاحبه عرضة لخللطة مطلقة ، وفقر حتى النخاع ، فإذا احتج الشاعر بأي صورة خلف كومة جامدة من معتقد ثابت أو أسان كاذب ، فإنه لا يصرخ بنفسه للعجز والشعر فحسب ، بل قد يستعمل شعره لتصور عكس عماء ، وتعميض شلل تطوره ، بإبداء شكل لا يساري فيشيا في حسابات المصعود ، فهو دائر حول نفسه بلا ترفل ولا تقدم :-

« من قلب أسود إلى قلب أسود ترهل أياها القفارس ، (ط/٦)

ولا أنكر أن وجدت في شعر روزرور كل ما أفارق هذه الهواجس ، ولم أدخل في تفاصيلها لاني لست متأكد من الجهد الذي بذلته رغم كل شيء ، كما أظن أن وجدت في شعر غيره ، من هو منهم - ما أكد لي هواجس هذه أكثر مما وجدت عنده ، لا بد من مقارنة شاملة ما بين فعل الشعر وفعل الجنون ، قبل الاستهاد والتدليل ، ولعل فيها بذلت فيها قدمت ، ما يسمح لي بالتقدم خطوة في هذا الاتجاه دون الإهمام بالكل أو التعت ، كما أحسب أن من حق القارئ الحي/كل/ أو مع إقدامه على مثل هذا الشعر أن يستدق من انخضاء أغلب هذه الهواجس والمخالفات ، ثم يستدل ، فيبدع : شعراً على شعر !

● الهوامش والإشارات :-

- (١) الهمم ألا حين أحاصر بما لا يحتوي ، فأضطر أن أدعي انفجر مني /ي/ ، ناقول ، لكني أقوله وصياً عليه فأعود معتزلاً وأعاد نفس إلا أحاول . . إلى مضطراً . . وهكذا !
- (٢) لقد التفت للنفس إني دراسة مسهلة للكاتب وشكالية العلوم النفسية والتعد الأدبي/ فصول/ المجلد الرابع/ العدد الأول ١٩٨٣ . .
- (٣) كتبت هذا المقال في صورته البدئية ومسودة قبل صدور عدد «الفاهرة» السادس والخمسين (١٩٨٦) ، ولم أحاول أن أضمت مناقشة ما جاء في هذا العدد ، ولا الاستشهاد من القصيدة الأخيرة للشاعر ، على ما أترقبه في قرارة عبد الرحمن فهمي لفصل روزرور والفاهرة ، ومقال حلمي سالم (المعلم في تواضع) .
- (٤) لم أستقر بعد على هذه التسمية ، وثمة بدائل تراوحت مثل «شعر الجذلة» أو «الشعر الشعرة» وإن كانت كلها غير كافية أو مقنعة ، وتعبير «شعر الحداثة» هو تعبير غريب على ما لا أستطيع فهو ساكن بما لا يجوز لا يريد أن يُقيد
- (٥) في التجربة الصورية يمكن أن نطال مثل هذه الحرية كائناً ، أو ناعلة ذاتياً ، دون إعلانها في ألفاظ .
- (٦) جاء هذا التعريف في دراسة للكاتب تحت النشر بعنوان «اللفة «العربية» - والأصل والمطعم» - حسب الظواهر الانسانية في سجن المصطلحات . .
- (٧) أنظر مثلاً : «الفاهرة» - العدد الخامس ١٩٨٥ قد . . أنس داود ، فزكي فتصله لديوان «مسافر إلى الأبد» للشاعر فتحي سعيد - كذلك العدد السابع : التقيد لأنس داود وماهر شقيق فريد حول ديوان «أحزان الأوتمة الأولى» للشاعر نصار عبد الله .
- (٨) لذلك استعمل أحياناً تعبير «فعل الشعر» بدلاً من «قول الشعر» أو «قرض الشعر» في مثل هذا الإبداع على هذا المستوى من العمق (أنظر هامش ١٩)
- (٩) على أن هذه الحرية الجوهرية إذا ما تكررت وتواصلت فتصاعدت لابد وأن تحرك الشاعر في مسيرته الإبداعية على مستويات أعلى باستمرار . .
- (١٠) أنظر فريدة عبد الرحمن فهمي يفسر فقرات من قصيدة واحدة في نفس العدد (٥٦) من «الفاهرة» ١٩٨٦
- (١١) ربما مضطراً ، بصفي مسئولاً عن تحرير «الإنسان والتطور» التي قدمت الشاعر بإلحاح وانتظام طوال عامين من تاريخه . .
- (١٢) الملف يشمل ثمان قصائد في «الإنسان والتطور» من أبريل ١٩٨٤ - يناير ١٩٨٦ ، ومنها «في الفاهرة» من العدد ٤٩ - ١٩٨٦/٥٥ - وهذا وسوف أورد هنا أسئلة المصداق ويمكن النشر وتاريخه بحيث تكون دليلاً للقارئ للرجوع للأصل مكتفياً بالرمز في الفن ، كما أتى - غالباً ما - اتبعت في الاختلاف التسميات التاريخية للنشر رغم أنه قد لا يواكب الكتابة : ق/١ - «الفاهرة» والقصيدة الأولى : بارأ على هيئة الطير - العدد ٤٩ ط/١ - الإنسان والتطور = القصيدة الأولى : حبل من معد ، السنة الخامسة/أبريل ١٩٨٤
- ق/٢ - الإنسان والتطور = يسألونك عن الحزن - السنة الخامسة/يوليو ١٩٨٤
- ط/٣ - الإنسان والتطور = بعض شيوخ الشجر - السنة الخامسة/أكتوبر ١٩٨٤
- ط/٤ - الإنسان والتطور = بين المواعيد والجنون لا يصلح أحد - السنة السادسة/يناير ١٩٨٥
- ٥/٥ - الإنسان والتطور = نظرية جديدة للشجر - السنة السادسة/أبريل ١٩٨٥
- ط/٦ - الإنسان والتطور = سيرة ذاتية للمرحل الأعظم - السنة السادسة/يوليو ١٩٨٥ ق/٧ - تقرير عن رجل تحت حد السكين - العدد ٥٤



قصة جابر يبل جارتها جاركيز ترجمة د. حامد يوسف أبو أحمد

- بابا
- ماذا ؟
- يقول العمدة هل يمكن أن تلحق له ضررا ؟
- قل له إن لست هنا
- كان يقوم بتعليب سن من الذهب ، وما لبث أن مدها بطول ذراعها ، وجعل يتفحصها ويحيها نصف ممتصتين . وفي صالة الانتظار عاد ابنته يصبح :
- يقول العمدة إنك موجود هنا لأنه يسمعك .
- وصل الطيب فحصى اللسن ، ولم يثبت بكلمة إلا بعد أن انتهى من فحصها ووضعها على المائدة ، ثم قال :
- هذا أفضل .
- ثم عاد إلى معالجة القميص ، وتناول صندوق كارتون يحفظ فيه الأشياء جهازا مكونا من عدة قطع ، وأخذ في مهيب الذهب .
- بابا
- ماذا ؟
- وحى هذه اللحظة لم يظهر عليه أى تأثير في التعبير
- يقول إنك إذا لم تلحق له الضرر سوف يطلق عليك الرصاص . وبدون أى اندفاع ، وبحركة في ضاية الهدوء

طلع صباح الاثنين فاترا بدون مطر . وقام السيد أوريليو إسكوفار طبيب الأسنان الذى لا يعمل شهادة ، ولشهود على الاستيقاظ مبكرا ، بفتح عيادته في الساعة السادسة . ثم تناول من الخزائن الزجاجية طاقم الأسنان الصناعي الذى كان موضوعا حتى تلك اللحظة في قالب من الجبس كما وضع فوق الطاولة عدة أدوات حرص على ترتيبها من الأكبر إلى الأصغر وكأنه يحرص في معرض . كان يرتدى قميصا مخططا بدون ياقة ، عموكا من أهل يزوار ذهبي اللون ، أما المتطلون ، فكان مثبتا بحمالات من المطاط . كانت قائمه صلبة طويلة وله نظرة مميته لا تتفق في كثير من الأحيان مع وضعه ، فقد كانت تشبه نظرة الصم .

وعندما انتهى من ترتيب الأشياء على المائدة أدار المقبض ناحية المقعد الزنبركي . ثم جلس ، وأخذ في مهيب طاقم الأسنان الصناعي ويبدو أنه لم يكن يفكر فيما يصنع ، لكنه كان يعمل في إصرار ، ويحرك الدعامة حتى ولو لم يكن في حاجة إليها .

وبعد الساعة الثامنة توقف قليلا كي يلتقى نظرة من النافذة تجاه السماء ، وعندئذ لمح ديكين يتجفان في الشمس المتسللة في دهليز البيت المجاور له . تابع العمل ، وهو لا يزال يفكر في أن الطير قد يعود ليسقط قبل ساعة الغداء . وقد نهج من شروده صوت ابنته الرقيق ففى الأحد عشر ربيعا ، يقول له :



الصمدا . كانت العيادة فقيرة ، كل ما تشتمل عليه مقعد من الخشب ، ومقبض النواصة ، وخزانة زجاجية بها كرات من الخزف . وقبالة المقعد توجد نافذة عليها ستارة من القماش ترتفع بمعدل قامة رجل . وعندما أحس العمدة بأن الطبيب يقرب منه ثبت رجله وفتح فمه .

وقد أدار السيد أوليلو إسكوفار وجهه (أى وجه العمدة) ناحية الضوء . وبعد أن عاين الضرس المصاب قام بضبط الفك وهو يضغط بأصابعه في حلقه ، ثم قال :

- لا بد أن يتم الحلع بدون تخدير
- لماذا ؟
- لأن به عرجا

وهنا حلق العمدة في نظرة اخترقت عيني الطبيب ، ثم قال :

- لا بأس

وحاول أن يتسم ، لكن الطبيب لم يباله الايسامة بأغرى ، ثم حل الطبيب الإناء الذى به الأدوات المغلية ووضعه على الطاولة ، وأخذ يستخرج هذه الأدوات من الماء بملاط باردة ، دون أن يحدث له أى نوع من الانفعال حتى تلك اللحظة . وبعد ذلك أدار المصقة بطرف الحذاء ، ومضى ليغسل يديه من الإبريق . فمل كل هذا دون أن يرمي بطرف عينيه تجاه العمدة . لكن العمدة لم يصرف نظره عنه .

كان الضرس المصاب هو ضررس العقل الأسفل . وقد فتح الطبيب ساليه ثم ضغط على الضرس بكماشة سائجة . أما العمدة فقد تثبت بقاعده المقعد وأفرغ كل قوته في رجله ، وأحس بفراغ متجمد في كليتيه ، لكن لم تند عنه أى أمة . ثم أدار الطبيب معصمه وقال بلهجة غير حادثة أو على الأصح بلهجة مشوبة بحنان مرير :

- الآن عليك أن تدلع لنا عشرين قتيلا ، أيها الصول . عندئذ أحس العمدة كأن عظامه تنفري في فكه ، وترقرقرت عيشاه بالدموع . لكنه لم يضر إلا بعد أن تأكد من خروج الضرس . وفى هذه اللحظة نظر إليه من خلال الدموع ، ودخله شعور غريب تجاه الألم ، ولم يستطع أن يفهم لماذا عاين من العذاب طوال الليالي المحس الماضية . وقد انحى حل المصقة ، والعرق يسيل منه ، وهو مازال يلهث ، ثم قام بفتح السترة ، وبعث عن الشدليل في جيب البتلون ، وقدم له الطبيب قماشة نظيفة قائلا :

- جفف الدموع .

فعل العمدة ذلك وهو يرتعش . وبينما كان الطبيب يغسل يديه نظر إلى سقف العيادة فوجدته منقوبا ، وعليه نسج عتيقوت مترب به بيض عتيقوت وحشرات ميتة . وعاد الطبيب يتجفف يديه ، ثم قال للعمدة :

- اذهب فاستلق على السرير واغسل أسنانك بماء مذاب فيه ملح . وقف العمدة ، ثم ودع الطبيب بتحية عسكرية منتظمة ، وتوجه نحو الباب وقد مده رجله دون أن يزرر السترة ، ثم قال :

- ارسل إلى الحساب
- إليك أم إلى البلدية ؟

فلم ينظر إليه العمدة . وعندئذ أفلق الطبيب الباب ، وقال لنفسه وهو يرنو للشبكة للعدينة :

- إنها نفس الحكاية .

والسكينه ، كف من تحريك المقبض ، ثم استخرجه من المقعد ، وفتح الدرج الأسفل للطاولة على مصراعه - كان المسدس كامنا هناك - ثم قال :

- حسنا ، قل له يأت ليطلق على الرصاص .

ثم أدار المقعد حتى أصبح في مواجهة الباب ، ويده مستدة على حافة الدرج . وعندئذ ظهر العمدة على العتبة . كان جانب صدغه الأيسر حليفا . بينما كان صدغه الأيمن به ورم ينم عن ألم ، والشعر الذى به يدل على أنه لم يخلق منذ خمسة أيام . وقد رأى الطبيب في عينيه الدأبلتين ليالى طويلة من اليأس . وعندئذ أفلق الدرج بطرف أصابعه ثم قال في رقة :

- إجلس
- صباح الخير . . كانت هذه تحية العمدة
- صباح النور . . وكان هذا رد الطبيب

وبينما كانت الأدوات تغل أسند العمدة رأسه على المسند الثالث بالمقعد ، وأحس براحة جملة أفضل من غي قبل . ثم أخذ ينتفض

المنافع البيولوجية ، من التفاوت والاختلاف في الحفرة الدينية وحين استخدمت منافع التفسير السببية للعلوم الطبيعية في تضاريس العلوم العقلية ، وما أحدثه «أينشتاين» من ثورة علمية ، مع نظرية النسبية حين أوضح فيها أوضح ، أن مفاهيم المكان والزمان والحركة والسببية لا تنبع من الواقع الفعلي القائم ، وإنما من تفكير وفكر الإنسان .

هذه التيارات بما حلت من انقلابات ، أو ما تخطت عنها من ثورات ، أثارت في فكر محمد إقبال ، موجات من التاملات الروحية والأفكار الباصرة . والذي لا شك فيه ، هو أن قناعته الأصلية بحقيقة الإسلام ، تلك التي تعود إلى خبرات شبابه الأول ، قد تحته وحققته من الضياع ، في دوافع هذه التيارات الأوربية أو الغربية بوجه عام . أيضا كان إيمانه الصارم بحقيقة التوحيد الإلهي ، يتعارض ببل ويتناقض ، مع ما في جيب الأساس ، مع تلك الشروح الآلية أو الميكانيكية ، التي تقوم على قوانين الفيزياء الكلاسيكية ، وهي شروح التجمت حقول المتقين في العالم الإسلامي ، مع تغلغل العلوم الطبيعية والفلسفات المادية في القرن التاسع عشر ، ووجدت لها أنصارا أو تابعين مقلدين وغير مقلدين .

من هنا نرى إقبالاً ينظر إلى ثورة «أينشتاين» في نظرية النسبية ، تلك التي قصت على فيزياء نيوتن التقليدية وعلى أنظمة العلوم الطبيعية السائدة في القرن التاسع عشر ، ينظر إليها على أنها ليست فقط بداية لنظرية جديدة في العلم ، وإنما يتوقع منها جواباً على الأسئلة التي تطرحها علوم الفيزياء الحديثة . لكن مفهوم أينشتاين متلا للزمن كمبدأ رابع ، لا يتلاءم مع تصور إقبال للعلم أو للكون ، فالزمن بالنسبة له [بمعنى الدوموية التي يفسمها العقل الإنسان إلى ماضٍ وحاضر ومستقبل] — يشكل قسماً أساسياً من الواقع ، وهو لذلك يتفق مع ما ذهب إليه «برتراند راسل» من اعتبار الحركة شيئاً حقيقياً ، بل ويؤيد تماماً «برجسون» ، الذي يرى جوهر الواقع في الحركة ، حيث نرى أن المادة ليست شيئاً لا يتغير ، بكمٍّ خلف الأشياء ، وإنما هو نظام حلقة متتابعة من الأحداث . أيضاً نرى إقبال معجباً بفهمهم نظرية التطور الخلاق Evolution Creatrice وبفهمهم الطبيعة باعتبارها موجات متواصلة من الحركات الخلاقية ، التي تنقسم أولاً من خلال الفعل الخلاق للفعل الإنساني ، إلى مكونات ثابتة مكانية وزمانية . ولكن القضية الرئيسية التي تشغل محمد إقبالاً ، ليست فلسفية بقدر ما هي دينية . أيضاً نرى إقبالاً ، رغم أنه كان يتبنى أو يؤيد كثيراً من نتائج بحوث العلوم النفسية في الدوائر الأوربية والأمريكية ، لكنه كان يرفض النتائج الباقية لهذه الأبحاث ، طالما تعارضت مع قناعاته الأساسية ، بالتهنيج الإسلامي أو عظمة العقيدة الإسلامية روحاً

قراءة في فكر محمد إقبال

• عبد القادر محمود

هي فلسفته في تجديد الفكر الإسلامي ، من طريق الحوار التقني مع العلم الحديث والعلوم الحديثة ، وفي مقدمتها علوم الفلك والطبيعة والأحياء والنفس والاجتماع وغيرها ، ودراساتها ، على ضوء من منظور الإسلام للتكافل ، روحاً وعقلاً وحياة موفورة .

والذي لا شك فيه أن محمد إقبالاً قد تأثر في فلسفته بالفكر الأوربي ، رغم خلفيته لكثير من آرائه ، وبخاصة مع بعض الأعلام أمثال «برجسون» ، «وليم جيمس» ، «أينشتاين» ، «أينشتاين» ، «هيجل» ، «كارل ماركس» ، «ماسبينيون» ، «سواء في حوار الشخصيات مع بعضهم في لقائات خاصة ومبهم : نيكلسون» ، «توماس أرنولد» ، «وليام جيمس» ، «برجسون» و«راسل» ، أو عن ناقش أراءهم في أنشأهم الفكرية والفلسفية التي صدرت وأزهرت في نهاية القرن التاسع عشر وبدايات العشرين .

كان أظهر ما سرى في الساحة الفلسفية ظهور انتفاضة الحياة أو دفعة الحياة Elan Vital والتطور الخلاق مع «هنري برجسون» ، ومع ما كشفه التحليل النفسي و«سيغموند فرويد» في علاج الاضطرابات النفسية ، من أعماق نفسية في مجال ما تحت أو ما وراء الشعور واللاشعور ، كانت حتى تلك الفترة مغلفة أو مستغلفة على كل تحليل عقلاني ، وما كشفه «وليام جيمس» بموجنة

«إن متعجب من ذلك الإنسان الذي منار» الألاك 11 لما يصعب عليه السر بين جنيات الأرض ؟ إذا كانت الذات حية حقا ، فإن الموت ليس إلا مرحلة من مراحل الحياة لتحتري مثل السمعة في مائة العالم ولنحرق نفوسنا لنندع الآخرين يصبرونه .

محمد إقبال
مما لا شك فيه أن أعظم منجزات محمد إقبال ، ليس فقط في إنشاء دولة الباكستان ، مع صديق عمره وفكره محمد علي جناح . تلك الدولة التي عاشت فكرة مثالية في ذهن إقبال منذ عام 1924 ، حاول صياغتها في أرض الواقع الحى ، وسعى إلى تحقيقها من خلال سياساته كعضو في الجمعية التشريعية وفي النجباء ، ومع المؤثر الإسلامي وندواته في المحافل الشرقية والغربية والأوربية . وقد تحقق مشروعه العظيم حين قامت دولة الباكستان مستقلة . لحل النزاع الأبدى بين الهندوس والمسلمين . لكنه لم يعيش بشخصه حتى برما ، فقد رحل إلى ربه في 21 من أبريل 1938 م ، بينما شخصت دولة الباكستان على أرض الواقع الحضارى في 4 من أغسطس سنة 1947 م بعد رحيله بحوالى عشرة أعوام تقول إن أعظم منجزات محمد إقبال ليس فقط في إنشاء هذه الدولة الكبرى للإسلام في الشرق الأقصى ، بل إن أعظمها في الحقيقة

وموضوعاً . مثال ذلك نراه ، حين يؤيد وليام - جيمس في رايه بأن الصلاة فعل تلقائي ، لكنه يرفض قول وليام جيمس في أن التفسيرات العقلية التي تصاحب تغييرات جسدية ، تتبع من هذه التفسيرات الجسدية . ويرى (إقبال) أن هذه التفسيرات ، تخصّصاً معاً جنباً إلى جنب على أساس وفاق وصديق . إقبال أيضاً ينكر قول وليام جيمس في أن الخبرة الصوفية ، تفترض انقطاع تيار الوعي العقلاني العادي ، فهو يؤمن بأن الإيمان ، بأن المراحل المختلفة للخبرات الداخلية ، تتصل بأحوال مختلفة من الوعي الذاتي ، وأن بمقدور الصوفي أن يتحرر ، دون أية صعوبات ، من أسر الحالات أو المقامات الصوفية إلى الوعي العادي أو الوعي السوي . معنى هذا أن محمد إقبال ، يتعدى تماماً ، عن تلك النظرة البراجماتية التي طوّرها «وليام جيمس» ، والتي تنظر إلى مضمائمين الوعي ، باعتبارها وقائع عملية ، وترى فيها أيضاً وسيلة لمحافظة بها الكائن الحي على نفسه . فالخبرة الواحية عند وليام جيمس ، من بدايات التعرف على المحسوسات ، حتى أعمال الذاكرة والتفكير ، هي ذاتها عملية انتقالية . وما نسميه نحن بالعقل ، ليس إلا اختياراً لأصلي أو أنفع الوسائل .

وليام جيمس ، في الواقع لا يعترف بحقيقة ما ، دون أية مصلحة أو منفعة ، لأن الفكرة الحقيقية عنده ، هي تلك التي في صراع الأفكار ، تثبت أو تؤكد ، أنها أكثر هذه الأفكار صلاحية أو نفعاً .

من هنا ترى الخلاف واضحاً وفاقاً بين وليام جيمس و«محمد إقبال» حول النجى الذي يعرف به الدين . وليام جيمس يرى أن الدين هو مجرد المشاعر والأفعال والخبرات الانسانية في العزلة أو الانعزال ، حيث يرى الإنسان نفسه امام ما يسبب بالإله . أما عند «إقبال» فيجهر الدين بكسراً في الإيمان . وهذا الإيمان يواصل سعيه للمجهول حراً طليقاً غير أخير يعقود العقل .

هذا نرى «إقبال» يوجهه الدين الصحيح ، يرفض تمام الرفض ، سائر نظريات عليه النفس ، السلبيات يسرون في السلبين وسيلة بيولوجية ، بمقتضاها توضع الحدود الأخلاقية التي يحتاجها المجتمع الإنساني ، لكي يحس نفسه ضد الفرائز المحمية والزخات الانسانية . في رأى إقبال أن هذا الذي نقوله أو نزعده تلك النظريات ، فيه إنكار تام لجوهر الدين .

ولقد افزع «إقبال» تلك السياسات المعين الذي رأى أن الأمة الإسلامية في كل مكان ، فقدت لنا فيها قدم ، منهجه في تجديد التفكير الاسلامي القابل بطبيعته ومنهجه ، كل ما هو سليم في العلم الحديث .

وكل ما هو سوى في الحضارة المترابطة التقدم والتطور ، على أمس سوية تعمّر ولا تدمّر ،



من هنا ندرك تمام الإدراك سرّ إبطال الإسلام للرهبنة ، وإبطاله لوراثة السلطة أو الحكم ، وتأييده الكامل للتجربة والمعل ، «لأن إبطال الإسلام للرهبنة ووراثة الملك ، ومناقشة القرآن للمعل والتجربة على الدوام ، وإصراره على أن النظر في الكون ، والوقوف على أحوال الآيين ، من مصادر المعرفة الانسانية - كل هذا صور تخلفاً لتؤكد حقيقة عامة هي انتهاء فكرة النبوة . فإن النبوة في الإسلام (الكامل) ، لتبلغ شكلها الأخير ، في إدراك الحاجة إلى إلغاء النبوة نفسها . (بعد ظهور الإسلام ...)

... in islam prophecy reaches - its perfection in discovering the - need of its own abolition ...

لكن «إقبال» ، وهو يناقش مصادر المعرفة ، لا ينسى في منهجيته الواحية ، أنه يجب على كل إنسان أن يحكم كل كفاية كل ناحية من نواحي التجربة في إزاء العلم والمعل والمرآة . لهذا يؤكد لنا أن فكرة انتهاء النبوة بحد الإسلام ، لكونه دين الشمول والتكامل ، الصالح لكل عصر وكل زمان ، هذه الفكرة لا تفترض أن مصير الحياة في النبوة هو إحلال العقل على الشمول - إجمالاً - كلياً . ففعل هذا كما يقول ، ليس ممكناً وليس مرغوباً . إنما قيمة هذه الفكرة من الناحية

وثيق ولا تهم . وقد ركّز إقبال في فلسفته على حقيقة هامة تؤكد أن النبي محمداً صلى الله عليه وسلم ، هو زوج الثقافة الإسلامية ، وأن هذا النبي العظيم ، يبدو أنه يقوم شاخساً بين العالم القديم ، والعالم الحديث . فهو من العالم القديم باعتبار مصدر رسالته ، وهو من العالم الحديث باعتبار الروح التي انطوت عليها . فإن للحياة في نظره مصادر أخرى للمعرفة تلائم اتجاهها الجديد ، وإن مولد الإسلام الجديد هو مولد الاستقلال العقل .

" The Birth of islam is the birth of inductive intellect "

[تجديد الفكر الديني P 144]

أمر أتعزّ أنكه إقبال عن الإسلام كدين شامل كامل ، هو أن كمال الدين يرجع إلى أنه دين العقل . ولذا فهو الدين الذي تمت به نعمة الله بهذا الكمال . ولعل إقبال بهذا يفسّر بوجه رائع ، قول الله سبحانه وتعالى «اليوم أكملت لكم دينكم واتممت عليكم نعمتي ورضيت لكم الإسلام ديناً» هذا نعمة يقول في جديده رائحة «ووداد» هذا الدين هو الدين الكامل ، الذي تمت به نعمة الله ، فهو يفرز بالدعاة العقلية أنه آخر الأديان ، وأن صاحبه آخر الرسل وأعظم الرسل ،

المقلية ، هي في اتجاهها ، إلى خلق زعة حرة في
تحخيص الرياضة الصوفية ، (كميتج في ساحة
التجربة الدينية) .

" To treat an independent critical - attitude
towards Mystic experience " " P
121 "

«إقبال» إذن ، بعد الرياضيات الصوفية
طبيعية ، مهما كانت أمراً غير الصوف ، وهي
خاضعة للتدقيق ، وليست أمراً مقدساً كهونياً لا
يقترب العقل من ساحتها ، كما يزعم الكثيرون
من أرباب الباطن . فهو «إقبال» يؤمن بالتجربة
الدينية في الرياضة الصوفية ، ويضع لها حارساً
رقيباً من النظر العقل ، وحتى يمكن أن يعرف
التوهم من المتحقق ، كما يؤكد الغزالي في بعض
تنديلاته ، أو كما يقول إقبال في تركيداته .

لكن هل معنى هذا أن إقبال ، في قضية
وَمَلَّ التَّجَرُّبَةِ الدِّينِيَّةِ بالنظر العقل ، بُدِّعَ منه
تسلياً بتأني الفلسفة عن الدين ؟ الجواب
بالنفي ، لأن الدين عنده أو في نظره ليس أمراً
جُزْئياً ، ولا فكرياً مجرداً ، ولا شعورياً مجرداً ، ولا
عَمَلًا مجرداً . بل هو تعبير عن الإنسان كله .
ولذا يجب على الفلسفة ، أن يجب على النظرة
الفلسفية ، عند تطبيقها للدين ، أن تتعرف
بوضعه الرئيسي ، ولا تأسس من التسليم بأن له
شأناً جوهرياً في التأليف بين ذلك كله تأليفاً
يقوم على التفكير . أمر آخر حول هذه النقطة
الهامة ، هو أن المفاهيم والآراء الدينية ، لها
دلائلها المبتازنية ، لكنها ليست تفسيرات
لأسس التجربة ، التي هي موضوع العلوم التي
تشتغل بالعلمية .

أمر آخر هو أن الدين قد أَصْرَ على وجوب
التجربة الواقعية في الحياة الدينية ، قبل أن يدرك
العلم ضرورة ذلك بزمان طويل .

ويخرج «إقبال» من هذه اللفظة الرواية ، إلى
أن قصد الرسول محمد صلى الله عليه وسلم ، لم
يكن غير إنشاء أمة صاحبة واحة عاملة . كما
يؤكد أن أمة الإسلام لم تتأخر في ترجاع إلى
السياسة الفاعلة ، إلا بعد انبعاث سلطانها
السياسي ، ودخول التيارات الشيوعية بمختلف
انظماؤها الداعية إلى الحرب من الحياة ، أو
الداعية إلى قتل الذات وإنشائها ، بدلاً من
إحيائها وتثريتها ، كما يرى أن النظرات
التشاذمية في مختلف الدوائر المنفصلة ، قد
استمدت زائداً من الفلسفات الأعجمية هندية
كانت أو فارسية بطريقة مباشرة وغير مباشرة ،
كما استمدت نفس النظرة بطريقة مباشرة من
العهد القديم الذي لمن الأرض لعميان آدم ،
ومن العهد الجديد الذي إفتدى به السيد المسيح
عليه السلام غبطة البشر . هذا وقد أكد كل
ذلك كان البوع النفاض بكل نظرة تشاؤمية أو
جبرية قتالة ، لكل مفاهيم الحرية والإرادة
والمسؤولية .

التقى إقبال بهذا الفيلسوف عام ١٩٣٢/١٩٣٣ بباريس

توماس لورواك ، صديق إقبال



«إقبال» هنا يناقش نظرية الإنسان الكامل ،
كما يؤمن بها السروح الإسلامي أو للمسيح
الإسلامي . إنه في البداية يروى نص الحديث
الشريف وتحققوا بأخلاق الله ، ثم يقول إن
الإنسان الكامل ، هو صفة النبي محمد وهو
النبي محمد ذاته صلى الله عليه وسلم ، لأنه
المتصف بأخلاق الله ، الذي قال عنه وفيه
«وانك خلق غلط عظيم» .

ومن هنا يصبح جلد الأخلاق فرداً بغير
مثيل ، بعيداً عن الاتحاد ببلذات الإلهية ،
وبعيداً عن شطحاته وتمَّ حلول الله فيه ،
وبعيداً كل البعد عن تصورات وحدة الوجود ،
بصورتها المتطرفة المتفصلة .

وهو يرى بكل وضوح وبلسان شاعر
مبين ، أن الإنسان لا مجال لاستيعابه في الله ،
مثل بقعة لآل في المحيط . وإنما الإنسان
في تفرد كسراج منير في ضوء النهار ، أو كقطعة
من الحديد ، تتوهج عندما توضع في النار ، ومع
ذلك تبقى منفردة لها كيانها الخاص .

من هنا كان الإنسان الكامل ، هو الإنسان
الذي لا يضل في الكائنات بل تقلب هي فيه ،
ومعنى الضلال هنا بالنسبة للكائنات أنها تنقص
له ، أو بمعنى أن تتخلله ، فيصير فيها باطلي
والنفع للناس أجمعين ، يقتضي الشريعة الإلهية
وعلى صراطها المستقيم .

وقد لاحظت أن «إقبال» شديد الإعجاب
بمفاهيمه جلال الدين الرومي الصوفي المسلم
الكثير في اللسان الفارسي ، وصاحب الشئو
الذي يوضع في التراث الفارسي بعد القرآن
والسنة الشريفة .

وإقبال في إعجابه بجلال الدين الرومي ،
يؤكد فلسفة الرومي ، في أن الإنسان من
الناحية الطبيعية ، مثلاً هو من الناحية
الروحية ، مَرَكَزٌ خَيْرٌ ذاته ، إلا أنه ليس فرداً
كاملاً . ويقدر بديون الخلق تنصمحل أو تقل
قريبته ، وعلى العكس من ذلك حين يأسس بالله
ويقرب منه ، فذلك هو الفرد الأكمل أو الإنسان
الكامل ، ولا يبقى هذا أن الفرد الأكمل

ولابد للبشرية من العودة إلى القرآن ، لأنه
هو الذي صمَّح المفاهيم المتطرفة أو الخاطئة التي
تجعلها أو جعلها شراح المصلحين القدمين
والجديد ، حين أوضح (القرآن) : أن الله
سبحانه وتعالى ، جعل الأرض مستقراً ومتاعاً
وداراً للناس والمعمران والمغاشي ، ولم يجعلها
لعنة أو ساحة لتعذيب شجنت فيها البشرية
الشريفة المعاصر ، بسبب ارتكابها الخطيئة . فإن
المعصية الأولى لآدم وحواء ، أو المعصية الأولى
للإنسان بمعنى أدق ، تدل أولاً وأخيراً - كما
يقول إقبال - على أنها أول فعل تتمثل فيه حرية
الاستمرار أو الإرادة الحرة ، ومن هنا كانت
المسؤولية وكان الجزاء الحق . ولهذا تآب الله على
آدم حين ندم واستغفر ففُتِّرَ له . ثم إن عمل
الحير لا يمكن أن يكون قسراً ، بل هو خوض
ومن طرواية ، واختيار سليم ، للشئ
الأخلاقي الأهل ، غطسوها بنشأ من تعاون
الذوات الحرة المختارة الأربعة عن إيمان ورضى
والكائن الذي قُدِّرَتْ على حركاته وسكناته
ميكانيكية الجبرية ، هو كآلة الميكانيكية لا
يقدر على فعل الخير . وعلى هذا الصراط تنصيح
الخبرة شرطاً لعمل الخير ، وتؤكد حقيقة
الإيمان ، وصدق المسئولية ، وفيون الجزاء .

فلذا تدارسنا رسائل إقبال ومساجلاته مع
المستشرق الكبير «نيكلسون» وغيره أمثال
دارنولد حول مذهب وحدة الوجود والحياة
الكليّة والفرديّة ، وجدنا إقبالاً يؤكد لنا
بالتحليل المنطقي ، أن الحياة كلها فرعية ،
وليس للحياة الكليّة وجود خارجي ، فإن الحياة
حينما تجلّت . . . تجلّت في فرد أو شيء أو
كائن . . . والحائق الأعظم الأوحده ، الذي
خلق كل شيء خلقاً وأحصاه عمداً - هذا الحائق
الأعظم الأوحده ، فَرَّدَ أيضاً ، لكنه فرداً أوحده لا
مثيل له سبحانه وتعالى .

من هنا كانت ثورة إقبال ، على سائر
النظريات المنحرفة أو المتطرفة ، التي تدعو إلى
الفناء في الله ، أو الاتحاد به ، أو الزاومة حلول
الله في الإنسان .

صعد إلى السماء من أرضنا ، عالم وحي عظيم ، سن للناس في الحياة سنة جديدة . وسكنت نفس حرة لم يجمعا زمان ولا مكان ولم يبرزها ماض ولا حاضر وتوقف قلب كبير كان يصوغ الأمة الإسلامية من كل ما وحي ضمير التاريخ وعقله ، من آثار الأبطال وروح البطولات .

وفي الطريق إلى جامعة «بنجاب» ، كان صوت صديقه محمد علي جناح يردد في أناة : كان إقبال في صديقا واما ، وكان في أحلك الساعات التي سرت بالمسلمين راسخا كالطود . . . إن خيبت حتى رأيت للمسلمين دولة قائمة في الهند ، وحيوت بين الرئاسة العليا لهذه الدولة ، وبين تراث «إقبال» ، لم أتردد في اختيار تراثه . . . لقد كان ولا زال مرشدا واما

وكان صوت «ظفرو» شاعر الهند الأكبر ، يردد في خشوع : لقد ترك «إقبال» بعد رحيله في أدبنا غلاة يشبه بحرًا مهلكا ، ولم يَلْ فراهه إلا بعد أجيال وأجيال . . . إن ما ناله فكر وشعر «إقبال» يرجع إلى ما فيه من نور الأدب الخالد وعظمة الفكر الشاهر

وكان صوت إقبال يردد من إحدى رعايته الأخيرة ؟

أم الموت ؟
أم الموت في الحياة ؟
أنشد العون من شهود ثلاثة .
لتصير حقيقة مقامك . . .
أولما : هوانك لذائك .
فانظر نفسك في نورك أنت . . .
ثانيها : معرفتك ذاتا أخرى .
فانظر نفسك في نور ذات سواك .
ثالثها : معرفتك الله .
فانظر نفسك في نور الله . . .
أنت مجرد ذرة من تراب ؟
أشد عقد ذاك .
واستسكن بكائك الصغير .
ما أعظم أن يضل الإنسان ذاته .
وأن يبتتر ذوقها في مسطر الشمس .
فاستأنف بتذيق أطباق القديم .
وأقيم لك كيما جديدا . . .
إن مثل هذا الكون هو الكون الحق .
ولأ ذلك حلقه من دُخان ا
أسكنك تاريجك .
تحكم نفسك .
وصيل بومك بأسك .
إن حالك يطعم من مانعك .
ويشرب من حالك أتيك .
إن القطرة التي تدرك نفسها .
تتقلب في مروق الكرم خرا .
وعل أوراق الورد ندى .
وفي قاع البحر درأ .



محمد صلى الله عليه وسلم لما رأى جوهر الحق تبسم ، وما زاغ البصر منه وما طغى ، أو كبا يقول الله في كتابه الكريم «ما زاغ البصر وما طغى» . ومعنى هذا كبا يقول إقبال ، إن الذات القوية تعمل على المحو الذاتي ولا تتلاشى ، حتى إن القضاء الكامل الذي يتق يوم الحساب ، لا يمكن أن يؤثر في كمال تلك الروح أو يزعم من ثباتها .

لهذا يقول إقبال في إحدى مقطوعاته الشعرية :
... أحكم نفسك في حضرة .
ولا تقن في بحر نوبة .
فيذا كانت ثابت الروح حقا .
فاعتبر نفسك حيا مثله

إنه يريد أن يقول ، إن متتهى غاية الذات ، ليس أن ترى شيئا ، بل أن تصير شيئا جديدا ، والجهد الذي تبذله لكي تصير شيئا حقا ، هو الذي يكشف لها فرصتها ليصبح موضوعيتها وتحصيل ذاتية أشد صفاء ، فإن الإنسان في نظر القرآن متاح له أن ينسحب إلى جوهر الكون وأن يصير خالدا

“ It is open to Man , according to the Quran , to belong to the meaning of universe and become immortal . ”
كانت حركة الزمان مع الساعة الخامسة ، من صباح اليوم الحادي والعشرين من أبريل عام ١٩٣٨ م ، وكان المكان مدينة «لاهور» ساعة

يستوعبه الخالق ، بل إنه يستوعب الخالق في ذاته ، دون اتحاد أو حلول أو أية شبهة من الاتحاد أو حلول .

ويذكر لنا إقبال في هذا المجال ، أن جلال الدين الرومي قد هرب من هذه الفكرة عندما حكى ، كيف أن محمد - أصل الله عليه وسلم قد ضل طريقه ذات مرة في الصحراء ، عندما كان صبيا صغيرا يعيش في رعيته السيدة حليلة السعدية . وحين علمت حليلة بهذا النبأ الرهيب كانت تملك أسى وخسوا وبيرضا ، فخرجت تهرول صابرة باكيا ، إلا أنها في أثناء هرولتها سمعت هائلا من الألق الجيد يقول في رقة وعذوبة واما : ولا تحزن فإنه لن يضل عنك . . . لا بل إن العالم كله سوف يتوجه به ويتبعه فلسفة إقبال الإيجابية ترفض إذن أية وحدة صورية أو كلية في الكون وفي الحياة ، فكل ما في العالم إن هو إلا ذوات فردة ، والحياة ما هي إلا تحمل للذات الملمس . والإنسان حين تتحل في الذاتية يسمى وأناه أو ذاتا ، وسبيل كماله هو تركيز هذه الذات ، دون أن يفكر أو يسعى أو يعمل على قتلها أو إفنائها أو الخلاص منها بأية صورة من صور الخلاص . وكلما كان الإنسان عاملا مجاهدا كادحا متخلقا وخلق الله ، كان أقدر على مقاومة كل الكوان وصور الفناء والفساد ، فإن تحلل الإنسان من ذاته بهذا المعنى ، فهو في فناء أو في موت متصل . وإذا كان موسى عليه السلام حين تجل له قس من نور الله ، أدرك الصمت ، فإن

من أساطير الهنود الحمر

اعداد وتقديم رواية صادق

البومة والظفرة الصفراء

كانت البومة تحاول أن تنام نومة القبيلة ، في ساعة الظهيرة الحارة . لكنها لم تتمكن من النوم ، فأعلنت تناسلها عما يجري في الخارج ، فيما كان الجميع يعتقدون أنها نائمة .

كانت هذه البومة شديدة الزهوبفسها . وكانت تمنى أن ينشأها الجميع . ولكنها ، لسوء الحظ ، كانت تنام طوال النهار ، في الوقت الذي يخرج فيه أغلب الحيوانات . وطوال الليل ، ومهما أجهدت نفسها في النعيب ، فلم تكن لتوقظ سوى الصدى . وهذا ذلك ، فلم يكن أحد يخرج من مكانه ويظل كل شيء هادئاً .

كانت تضحك ساخرة ، وهي تقول : « ها .. ها .. ها .. ! » إنهم يفتشون ، إنهم يخافونني . ثم تصرخ بملء رئيتها : « هوو ! هوو ! هوو ! »

« كان الهنود يعرفون أن الحياة متوازنة مع الأرض ومصنوعاتها . وأن أمريكا كانت فردوساً .. وكان ما يعرفه « ساموست » هو أن الأرض قد جاءت من لدن « الروح الأعظم » وأنها كانت بلا حدود كالسياه . ولم تكن ملكاً لأي من البشر »

دى براون

تعتبر حكايات الحيوان أقدم أشكال الحكايات الشعبية على مر عصور البشرية . وقد عكست - كامتداد للأسطورة - ارتباط الإنسان البدائي بالطبيعة ، واعتبار أنه جزء لا يتجزأ من كافة عناصرها .

وحيث أن الغزاة البيض إلى أمريكا الشمالية ، كان سكانها - من الهنود الحمر - يعيشون حياة اجتماعية بدائية وبسيطة ، تعتمد - أساساً - على صيد الأسماك والحيوانات . وقد انعكست معتقداتهم الروحية الطوطمية في أساء الحيوانات التي كانوا يطلقونها على القبائل والأفراد .

وتعود أهمية هذه الحكايات - التي تقدم لأول مرة للقارئ العربي - إلى أنها تقدم لنا تراث الهنود الحمر الشفاهي ، دون وسيط ، كما تناقلته قبائلهم ، أباً عن جد . تقدم لنا هذه الحكايات الصورة الأخرى - الحقيقية والأصيلة - لشعب باسل ، تعرض لأكبر حلة إبادة على أرض وطنه ، وفي قنوات الإعلام المختلفة ، على نحو ما ظهر بشكل متميز في المسلسلات الأمريكية عن « العصر الذهبي » للغرب ، الذي يقى - في حقيقة الأمر - عصر إبادة الهنود الحمر ، وفي أفلام رعاة البقر ، التي حاولت تبرير فزوح « الرجل الأبيض » هذه الأرض ، وبجازره الدموية ، باعتباره عملاً مشروعاً ، بل ضرورياً للقضاء على ما سمته ببربرية الإنسان الهندي .

ولا تشكل هذه الحكايات والأساطير الهندية ظاهرة ثقافية منعزلة عن تراث باقي شعوب العالم ، إذ يمكن أن نرى فيها الكثير من الملامح المشتركة لتراث العالم كله ، ولتراثنا العربي بصفة خاصة ، فالحيوانات الهندية - على سبيل المثال - تعيش ، كما حيوانات « كيلة » و« دمنه » ، وكما حيوانات الشاعر الفرنسي « لافونتين » ، في مجتمع ذي طبيعة إنسانية ، لتحمّل - بدورها - بعض الملامح الإنسانية .

فإذا كانت بعض الأساطير قد تم توظيفها في دور النقد الاجتماعي غير المباشر ، فإن حيوانات الهنود الحمر تمكس - في المقام الأول ، الايمان بوحدة الوجود العام ، وتلاحم الحيوان والطبيعي والإنسان ، وانسجامهم ، في كل واحد ، في روح الوجود المتحددة أبداً .

ولكن ذلك كله لم يكن كافياً لإرضاء غرورها .

فكانت البومة في سرها ، في ذلك اليوم الجميل من أيام الصيف ، والذي لم تتمكن خلاله من النوم : « حسناً ما أصنع ، لو ذهبت إلى الحيوانات لأسألهن رأيهن في . وعلى أية حال ، فلن أحتاج إلى الذهاب بعيداً ، فثمة قطع من الفئران يعيش أسفل هذه الصخرة ، سأنهب وأسألهن .

أخذت تتقافز قليلاً هنا وهناك في جحرها وباختصار ، فلم تكن تريد حقاً أن تتعرض لضوء النهار القاسي . وأخيراً ، اقتحلت قرازها وخرجت من ظلمتها العزيرة .

صرخت الفئران عندما رأت البومة : « بومة ! بومة ! » وأسرعت تعدو إلى الحفرة بأقصى سرعة تعمل إليها قوائمها الصغيرة .

كان ذلك هو ما يعجب البومة ، ذلك الهروب المضطرب لحظة اقترابها من الحيوانات أ عندئذ ، جاءت وحطت بالقرب من أقرب حفرة للفئران ، وانحنت لتنتظر بالداخل . غير أن وضعها هذا لم يكن مريحاً .

« هيه » يا غار ، يا فاهرة ، هل أنت هنا ؟ لا تخاف ! . فأجابتهما فارة صفراء صغيرة « نعم ، أنا هنا ، كانت الفأرة تعرف أن البومة لا تستطيع إيلامها ، طالما كانت بالداخل ، ويرغم ذلك فلم تشعر بالارتياح .



عندئذ ، قالت لها البومة بنبرة متلهفة ، مطمئنة قلب الحيوان الصغير الذى أعلن لها عن وجوده : « إننى أريد - فقط - أن أسلك سؤالاً . قولى لى ما الذى يمكنه فى منطقة البحر »

فكرت الفأرة : « أهذا هو السبب الذى جعل هذه العجوز المجنونة تحوم حول جحرى فى وضیع النهار ؟ » لكنها أجابتها بصوت عال : « يقولون إنك زعيمة الليل » .

كانت هذه هى النعمة المطلوبة ، التى تحب البومة المقرورة سماعها .

« ما الذى يقولونه ؟ كررى لى - من فضلك - ولكن لا تكررى القول بسرعة » .

فقالت الفأرة ، وهى ترتعش غضباً : « زعيمة .. مة .. إل .. ليل » . وأخذت تفكر « ياها من حيوان معجب بنفسه ومتعجرف ! ياها من مسخ كرهية الهيئة » .

ولم تعد البومة بقادرة على التماسك من شدة الفرح . فكررت طلبها على الفأرة : « .. والآن ، أحمسى لى بهذه الكلمات فى أذن ، واجتهدت لتلمص أذنها بباب جحر الفأرة .

لكن ذلك كان قد تجاوز حدود الفأرة الصفراء الصغيرة . فاقتربت بجرة من الفتحة وصرخت بكل قواها : « أنت عجوز مجنونة ،

تسمرت البومة مذهولة ، وأخذت ترمش بأهدابها غير مصدقة أذنيها . ثم انتابها موجة غضب هائلة ، فصرخت فيها :

« انتظرى حتى أمسك بك » . وصرخت فيها بلهجة تهديد : « ستأئين جزاء تصرفك هذا معى بدون احترام ! لن أنفرك من هنا إلى أن تخرجى من الحفرة » . ثم غرست متقارها بغضب شديد ، فى فتحة جحر الفأرة .

لكن الفأرة لم تلح عليها أكثر من ذلك . ونحن - طبعاً - نفهم سبب سلوكها هذا . فقد تسببت من الممر الخلفى ، ولحقت بصديقاتها ، وحكت لمن ما حدث لآخر .

أما البومة الطائشة ، فقد ظلت هناك أمام مدخل الباب الأمامى ! كانت تضرب الأرض برجلها ، ولكنها كانت تنتظر . وقد كلفها كبرياءها وعنادها ثمناً باهظاً ، على أية حال : فقد ظلت هناك ، تنتظر طويلاً مثل طائر الكركى طوال باقى اليوم ، ثم الليل ، ثم صباح اليوم التالى ، والذى يليه : ولا أعرف عدد الأيام الأخرى أيضاً . وفى النهاية ، ماتت البومة فى مكانها ، جوعاً وعطشاً ، ضحية جنونها الخاص .

وما حدث هو أن « واكتو » تلقى التعذيب الذى يستحقه تماما .
غير أن هذا ليس كل شيء ، فقد كان عليه ، كمحارب مهزوم ، أن
ينادر قبيلته ، وللأبد !

وعيشا حاول استعطف قبيلته وهو يبكى ، ويشكو ويرجو .
فقواتين الهندو لافكاك منها . وكان المنفى .

تغطي الجدول الضيق من الناحية المنخفضة ، وألقى بنظرة أخيرة
على أشجار الصنوبر التى اعتادها ، وودع الوادى العزيز - الذى
قضى فيه كل حياته - الوداع الأخير .

كان يبكى - خلال سيره - بحرقه ، فحجبت دموعه الرؤية
عنه . ولهذا السبب ، لم يلاحظ أنه كان يتجه - مباشرة - إلى بلد
الثلوج .

« بلوف » ، وها هو يسقط فى ركاب هائل من الثلوج . فخرج منه
بصعوبة ، ثم أخذ يفرك عينيه . وأخيرا ، نظر حوله وهو يتساءل أين
يكون .

كان كل شيء أبيض . لا شيء سوى الأبيض ! ثلوج ناصعة
البياض فى كل مكان .

« من قليل من حسن الحظ ، سأجد موطئا لي » ، هكذا قال
الذئب لنفسه . واستأنف سيره من جديد . وتأثر فرأى ، بالجليد والثلج
والهواء القارس ، فأصبح لونه الرمادى أبيض تماما . ورغم هذا ، لم
يلاحظ واكتو أى شيء ، إذ لم يكن يبالي بأى شيء . كان يسير ،
ويسير دائما . وانتهى به الأمر إلى الوصول إلى بلد غريب ، يسوده
ظلام عميق ، ظلام للجي . وبأله من صحت ! وفى مكان ما ،
بعيدا عن هذا المكان ، كان يمكن سماع صراخ العاصفة . ولكن ،
لا وجود هنا لأى صوت ، سوى صوت الثلوج المتجمدة وهى تنكسر
تحت وطأة أقدامه .

كانت السماء الليلية تسقط فوق رأسه . وفى الأفق ، حيث يلتقى
بلد الثلوج بالسموات ، وكان يمكنه أن يرى حلبة ناصعة البياض ،
تصعد حتى قمة السماء الزرقاء .

وجد « واكتو » نفسه وقد أخذ يبهام وروعة هذا الطريق ، فجرى
جرىا شديدا ، حتى إن قوائمه كانت لا تكاد تلمس الأرض لسا . ثم
قفز قفزة أخيرة ، وها هو فى الأجواء ، يمز فروته الملبية بالثلوج . لقد
أصبح خفيفا كالريشة ، فانتطلق عاليا ، وأخذ يملأ وهو يتوارى
بعيدا .

وكانت بعض الدواب مستيقظة فى تلك الليلة . ومن كان منهم
يرقب السماء وقتل ، رأى للمرة الأولى ، الذئب الرمادى ، وهو يتدفع
نحو الحلبة البيضاء الجميلة .

قال « واكتو » الذئب الأسود الحكيم : إنه « واكتو » لقد عثر
على جسر الأرواح الميتة ، وهو يواصل طريقه نحو أراضي الصيد
الأبدى » .

ولحق أن الذئب الرمادى كان قد ذهب إلى العالم الآخر . والشيء
الوحيد الذى خلفه وراءه كان هو الثلج الذى نفضه عن معطفه . وها
هو الثلج الأبيض لا يزال هناك فى السماء . يمكنك أن تنظر إلى
السماء ، وستراه !

وتطلق الوجوه الشاحبة على هذا المكان اسم « طريق الهجرة » .
لكن كل هندي يعلم أنه الطريق الذى سار فيه الذئب الرمادى
« واكتو » .



الحلبة البيضاء فى السماء

لا يذكر أحد - بالضبط - ما الذى حدث عندما انتصر الذئب
الأسود « واكتو » على الذئب الرمادى « واكتو » .

وطبقا لأقوال الدنية السوداء ، كان « واكتو » مشغولا ، فى أحد
الأيام ، بالاستمتاع بما يجتويه عش التحل ، عندما ظهر « واكتو » .
ودون أن يتم بقواعد اللياقة ، غمس القادم الجليد بقلامته - هو
الأخر - فى الطبق . فكانت مناسبة لمعركة كبرى تطار فيها الشعر
الأسود والشعر الرمادى فى كافة الأنحاء . وبطيعة الحال ، كان
« واكتو » حقا ، إذ لا تملك أية دابة حق لمس غنيمة دابة أخرى .



الطوفان

في أحد أيام الشتاء ، في ذلك الزمن البعيد ، حين كان العالم لا يزال شاباً قتيلاً لا خبرة له ، بدأ الثلج في السقوط . كان الثلج يتساقط بشدة كبيرة جداً . كان يتساقط بللاً انقطاع ، نلقة وراه الأخرى ، من السماء . كان البلد قد تغيرت معمله ، حتى لم يعد من الممكن التعرف عليه بعد ذلك ، فقد غدا الثلج الدروب المألوفة ، وملا الوديان ، وغطى البحيرات ، التي اختفت تحت معطفه الأبيض .

وكانت الحيوانات قد لجأت إلى خيمة مصنوعة من جلد الدواب ، وتختلف حول نار جملة . كانوا يناقشون مشكلة خطيرة : كيف يستعيدون الجلو الصحو ، الذي كان قد اخفى دون أن يعرف أحد منهم أين . كانوا يبدلون قصارى جهدهم في التفكير ، دون جدوى ، ودون أن يثروا على فكرة ما ذات قيمة . وأخيراً ، اقترح السنجاب عليهم الاقتراح التالي : « لقد جاء الليل وتبيت النار ولم تعد تضيء ، فلنخلد للنوم ، فإليها يأتي بالنصيحة . وصباح غد ، ستكون أفكارنا أكثر وضوحاً » . فقبلت الحيوانات لتخلد للنوم ، عدا السنجاب ، الذي تمدد بالقرب من النار ، ووضع ذقنه بين قائمته الأماميتين . كانت بلانيا أمواج النار الحارة يمدده وهي تأمل ، فيما الهواء الرقيق يداهبه وهو يربح الباب المفتوح ، فتراعى له حلم غريب :

رأى دبا يتنقل بين أرجاء العالم . دب يشبه الدب الذي يعيش في الناحية الأخرى من البحيرة ، كأنه أخوه . وكان يكلم - في جراب كبير - كل ما يجده في طريقه : كان يخفي في جرابه عش الغراب ، وعسل النحل ، وإجنز الصحو . وكان مجرد أخذ الجراب من الدب يكفي لفتحته وتحرير الجلو الصحو .

فترك السنجاب عينيه ليستيقظ . وبسرعة ، نادى زملاءه ، حتى لا ينسى حلمه ، وهو يقول هم : « فلينفض الجميع . فانا أعرف من أخذ منا الجلو الصحو » .

فامتدح الجميع على صوت السنجاب ، بما فيهم « الفريز » المعروف بقدرته على النوم في كافة الظروف . وكما الجميع ، قام وأرشف السمع إلى كل ما كان السنجاب المتفعل يقوله : « لقد رأيت الدب في الحلم وهو يخفي الجلو الصحو في جراب . فلنجر بسرعة لنمسك به » . فاقترح الثعلب « لنأخذ قارباً نعبه به البحيرة » . وفي روية واحدة ، اندفعت الحيوانات خارج كوخ « الويوهام » ، والقوا بقاربهم في أمواج البحيرة ، وسدقوا بقوة نحو الضفة الأخرى . واستغرقوا وقتاً طويلاً عما يستغرقه وقت سرودنا للحكاية .

كان حرين الدب يبلو مهجوراً . فترددوا قبل الدخول . لكن كل شيء كان يبدو سائماً وهذا بالداخل .

كان السنجاب أول من قرر القاء نظرة على الداخل . وعمل الفور ، أطلق صيحته فرح : كان الجراب موجوداً هناك ، في ركن بعيد مثلاً كان في الحلم الذي تراه له . فنادى على الآخرين وقال لهم : تعالوا بسرعة وساعدوني !

كان الجواب ثقيلاً جداً . وحدها الرنة الكندية هي التي استطاعت رفعه ، فحملته إلى القارب ، يصحبها الآخرون .

فقال الثعلب : « عندما يعود الدب ، سيقيم ما جرى ، وسيجرب وراثنا . من منا يملك أسناناً قوية ؟ »

- « أنا » ، صاح صوت نحيل .

- « أنت ، بافارة ؟ »

- « نعم . أنا التي تملك أكثر الأسنان حدة » ، كررت الفأرة بفخر .

- « حسناً إذن ، لنهني واقترضى مجداف الدب ، وديري أمورك بحيث لا يمكن رؤية المكان الذي قرعته » .

فلذهبت الفأرة لتقرض المجداف فدورا ، ولتلقبه في جانبه العريض .

« بسرعة » ، قالت لها الدواب الأخرى مستعجلة ، إذ كان بالإمكان سماع نغمة الدب العائد إلى البيت .

لم يكن لدى الفأرة الوقت الكافي لإنهاء عملها ، فقد بدأت خطوات الدب الثقيلة في الاقتراب . فهرت ، وفزقت في القارب ، حيث كان أصدفها ينتظرونها في شوق . كانوا قد طافوا الضفة لتروهم ، وعندما وصلت إلى مسامعهم زجرات غاضبة . كان الدب قد اكتشف السرقة .

فصاح الدب : « انتظروا حتى أبيض عليكم ، وسترون ! » . واختطف مجدافه بأحد فخلبه ، وألقى بقاربه بالفصل الآخر ، وأخذ يهلف عاليًا ، فعاليًا . ومع كل ضربة من مجدافه ، كان يقطع شوطاً كبيراً . وكانت تكتفيه ضربة أخرى من مجدافه ليلحق بهم .

ولحسن حظ أصدفائنا ، إنكسر المجداف المقروص في هذه اللحظة ، ففقد الدب توازنه وسقط في الماء ، وغرق ، بينما ظل قارب قاربه معلقاً في الهواء .

شعر أصدفائنا الصغار بالارتياح . وعندما وصلوا إلى ضفتهم ، جرّت الرنة الكندية الجراب على الساحل الرمل ، وصلت وربطته على الفور .

فقفز في الجلو الصحو بلا تردد في الهواء الطلق ، وأخذ يجرى في أنحاء المنطقة . فلاب الجلايد بسرعة . ولكن ، ما هو الماء يتكاثر ، ويزداد بكثرة في كل مكان . فالتفت الجدول بالأنهار ، وشكلت نهراً

كبيراً غمر الوادي كله . وفاضت البحيرة أيضاً ، وحملت المياه كل ما كان قائماً في طريقها فتجمعت الحيوانات على قمة أعلى جبل ، حيث أصبح للملج الوحيد المتبقى لهم .

إنه الطوفان ! فقد كانت قمة هذا الجبل هي الشيء الوحيد الظاهر على سطح هذا الكم الهائل من المياه . فشرعت الحيوانات تشاور فيما بينها . كانوا يبحثون عن كيفية إنقاذ أنفسهم . كانوا في بادئ الأمر — ياملون أن تنسحب المياه وريداً وريداً . لكن شيئاً من ذلك لم يحدث .

فتقدمت القضاة بالاتراح التالي : « سأغوص وآتي لكم بالطين ، وإلا فسنموت كلها هنا » .

وبعد أن أحللت نفسا عميقاً ، اختضت تحت الماء . مكثت طويلاً تحت الماء ، قبل أن تعاود الظهور على السطح . وكان اصداقاً ناقد بدأوا يشعرون بالقلق . وعندما انبثقت من الماء أخيراً ، وهي تمحجم وتلفظ الماء ، قالت لهم :

« إنني آسفة ، فلم أستطع الوصول إلى الأرض . فليحاول حيوان آخر » .

فتطوع والزنجور . للقيام بهذه المهمة . ومكث مدة أطول من المدة التي مكثتها القضاة إلا أنه لم ينجح هو أيضاً في المهمة .

عندئذ ، جاء دور البطة . ففاصت في الماء ونزلت مثل حجر . كانت رحلتها نحو الأعماق تبدو وكأنها بلا نهاية . وبدأت تراودها فكرة العودة ، خالية الوفاض ، عندما شعرت فجأة بالأرض .

فوضعت في راحتي يدها أقصى ما تستطيع من الطين ، وصعدت بسرعة إلى السطح ، إذا كانت على وشك الموت غرقاً .

واضح يقال إنها لم تحفظ إلا بكمية صغيرة جداً من الطين بين راحتيها . ولكنها على الأقل ، كانت قد وجدت المكان الملائم ، وكان بإمكانها أن ترشد الآخرين .

وهكذا ، استطاعت الدواب المائية ، عندما وجدت جهودها ، أن تأتي بكل الأرض المندية من أحماق المياه . ثم علقت ، كل واحدة منها ، إلى منزلها ، سعيلاً بانتصارها على الطوفان .



كيف أصبح الطوفان أصعب

في قرية هندية تقع على حافة « النهر الكبير » ، كان شاب يتيم وفقير يعيش هناك . كان كونه الطين أصغر الأكواخ كلها . ولأنه كان لا يزال صغيراً وضعيفاً على حمل السلاح ، كان عليه أن يتسول قوت يومه . وللأسف ، فكثيراً ما كانوا يطردونه . وكان الناس يقولون له : « لماذا يجب علينا أن نطعمك ؟ فأنت لا تفيدنا في شيء » ، ثم يضيفون ساخرين : « حتى الطفل الرضيع يمكنه أن يزمك في حمل الأشياء ! » .

لم يكن لدى المهرود — حين ذلك الوقت — حصنة . لا شك أن « تيراوا » — « الروح الأعظم » قد نسي أن يمنحهم ذلك الحيوان العظيم النفع ، إذ كانوا يستحلونهم — في تغلاتهم — الكلاب ، أو ظهورهم هم ..

ورغم هذا ، فلم يكن زعيم القبيلة يرفض أن يمنح اليتيم شيئاً ليأكله . بل ، وفي أحد الأيام ، أهداه زوجاً من الأحذية « المراكسان » . وكان يدعو سكان القبيلة لمساعدة الصغير ، ويقول لهم : « إن تيراوا » يعلم لماذا أتى هذا الصبي الصغير إلى العالم . وربما أصبح ذات يوم بطلاً كبيراً وصانعاً مجد القرية . ورغم ذلك ، فقليلون هم الذين كانوا يصدقون قول الزعيم ، إذ أن الناس كانوا يتسامحون عن نوع الأبطال الذي يمكن لهذا الولد النحيل أن يكونه .

وفي الربيع ، وعندما تسمع دقات كمرب الثيران الأمريكية « اليسون » عن بعد ، ويبدأ أول عرف أسود يرتسم جانبياً في الأفق ، كان المهرود ينادون القرية في خشود كبيرة . كانوا يطاردون القطعان التي تعطيهم اللحم والفراء طوال الشتاء . وكانت تلك هي الأيام التي يغشاها الصبي اليتيم . فلو فقدت كان الجميع يتركونه وحيداً . وكان من الصعب عليه أن يحصل على الطعام وحده . وقد سبق وأن حدث أكثر من مرة ، أن وجده — عند عودتهم — شبه ميت من الجوع .

وذات صباح جميل من « شهر الروود » لاحظ الحراس العرف الأسود المألوف من بعيد وانطلقت الصيحات في كل مكان : « اليسون » ، اليسون » . وقيل أن تتمكن أشعة الشمس الأولى من تجليد شايورة الصباح ، كانت القرية قد أصبحت شبه خالية .

كم هو مسكين هذا الصبي ! فقد جلس وحيداً على عتبة الكوخ . وظلت نظراته تغلفها سحب الغبار التي كونها رجلي آخر الصيادين

وكلاهم ، وإلى كانت تمهبط ببطء . كان لا يزال من الممكن تمييز الصراخ ونباح الكلاب ، لكن الظلال كانت قد انخفضت في المراعى .

كان قد تركوه وحيدا تماما ! فانفجرت الدموع المرة من عينيه ، وسقطت حتى تمليه . كم كان يود أن يتبع الآخرين . ولكن ، لا أحد يريد .

وسرعان ما غرق التراب في دموعه . وفجأة ، بدا له أنه يسمع صوتا رقيقا وهامسا يأمره : « هيا ، آفتى وكفى بكاء ! الحب ! وأولئك ما الذى تقدر عليه أصابعك المتجيلة ! »

من الذى تكلم ؟ وماذا كان عليه أن يلمب ؟ ظلت نظرتة عنية على كوم التراب الذى حولته دموعه إلى طين بين رجليه . كان يبدو وكأنه جاهز للتشكيل .

فقال لنفسه ، وهو يأخذ الطين ويحاول أن يشكل بين أصابعه قطعة الأرض الطرية : « سأصنع لنفسى كلبا . وهكذا ، لن أشعر بالوحدة بعد الآن » ولكن ، ما الذى يحدث ؟ فبدلا من أن يصنع قوائم الكلب القصيرة ، صنع أربع قوائم طويلة تنتهى بحوافر . حتى الراس ، كانت أكبر من أن تكون رأس كلب ، وكان لها أذنان مدببتان ومتصبتان ، أشبه بعرف و البيسون ، للفت حول رقبته وفى الخلف ، كان الذيل لا يشبه ذيل الكلب أبدا . ما الذى صنعه ؟ إنه لم ير أبدا حيوانا كهذا !

يا له من كلب غريب ! ساعيد المحاولة من جديد . ولكن ، هذه المرة ، ساكون حريصا ! وأغيتا ، حاول الانتباه ، كان يبدو وكأن شيئا ما يقود أصابعه . فصنع - مرة ثانية - ورغيا عنه ، حيوانا يشبه الحيوان الأول .

فأخذ يتأمل - حائرا - التمثالين الصغيرين . كان قد وضعهما أمامه على الأرض ، ولهما ، شعر الصبي بالللم الشديد . فتمتد - كما هو - على الأرض ، ونام سريعا ، فرأى حلما : لقد غادر « تيراوا » منزله البعيد ، ليأتى إليه - بنفسه - ويقول له :

« وأنا الذى امرتك باللمب . وتحريض منى ، شكلت أصابعك الأحصنة التى يمكنك - ابتداء من الآن - أن تستخدمها فى جز الأحمال ، أو فى حلك . ولألمها لا يزالان صغيرين ، عليك أن تجعلهما إلى المراعى ليأكلوا ويشربا - طوال أربعة أيام وأربع ليال - على طول « النهر الأكبر » . عندئذ ، سيكبران ، ويعودان عليك بمنافع كثيرة !

ثم صمت « تيراوا » وتبدد فى الفضاء ، مثل ارتعاشه على سطح الماء .

فاستيقظ الصبي ، وأخذ التمثالين الصغيرين ، وجرى بهما إلى « النهر الأكبر » . كان يعرف أين توجد الأعشاب الغضة الوفيرة . ثم وضع تمثاليه الصغيرين بحذر شديد حتى لا يفسدهما وما أن لسا الأرض ، حتى أخذتا فى الصهيل . ولم يكن الفقى اليتيم يصدق عينيه . ومعهمة ، كبر الحصانان فى سرعة كبيرة .

فتركهما يرحبان العشب ويشربان ماء « النهر الأكبر » كما يشاءان . وفى المساء ، عاد بهما إلى القرية . لقد كبرا بسرعة كبيرة - وفى قوت قصير - فأصبحا يدخلان كوخه بمنفعة كبيرة . واضطروا لليلة ثالثة أن يزا ويها فى خيمة الزعيم ، فهى أكثر ارتفاعا واتساعا من خيمته .

كان الصبي يشعر بفرحة غامرة ، وهو يرى حصانيه يصبحان أكبر وأقوى ! وفى صباح اليوم الثالث تحول خلال القرية ، والرغبة تراوده فى أن يلحق بجيرانه وأصدقائه ليصيد معهم الثيران الأمريكية . ولم يستطع مقاومة رغبته ، فنسى نصيحة « تيراوا » القوي ، واندلف فى اتجابههم . فمبر « النهر الأكبر » ، وقاد حصانيه الصغيرين متتبعا آثار قطع الثيران الأمريكية .

لم تكن له خبرة بالأحصنة . ولم يكن قد سبق له رؤية حصان من قبل . لذا اعتقد أنها - على أية حال - لن يكبرا فى اليوم الرابع أكثر من ذلك . لكن « تيراوا » الكبير كان يراقبه . وفى البداية شعر بقليل من الحيرة ، إذ أن رغبته الأولى كانت أن يمنح المفرد حصانا كبيرا فى حجم حصان ذوى « الوجه الشاحبة » . ثم قال لنفسه أن حصانا صغيرا - رغم كل شيء - أكثر رشاقة . لذا سؤدى خدمات أفضل فى مجال الصيد . ولهذا يسمون الحصان الهنذى « بون » ، أى « الحصان الصغير » .

وبعد فترة من السير ، رأى الفارس الشاب دخان معسكر الصيادين يرتفع عاليا من بعيد . وبدا له الطريق قصيرا وهو يمشى الحصان .

وعندما رآه الزعيم والآخرين أصابتهم الدهشة الكبيرة ، ولم يتمكنوا من رفع صوتهم عن الحصانين الصغيرين . أما فيما يتعلق ببطلنا ، فإنه لم يعد - منذ ذلك الوقت - طفلا فقيرا وضعيفا ومهجورا - فانه فى طريقه ليصبح شابا يافعا وشجاعا . وهو الذى سيصبح - ولا شك - زعيم القبيلة خلال بضعة أعوام .

والحق يقال ، هذا ما حدث . فهو لم يستغرق وقتا طويلا ليهزم الآخرين فى العدو ، والتصويب بالسهم والصيد . وأصبح من المهارة حتى أن القبيلة أجمعت - عندما ذهب زعيمها ليلحق بأسلافه - على اختياره ، هو اليتيم الفقير لينا مضى ، ليخندهم كإب لم جميعا ، فقلدهم بحكمته الواسعة ، خلال امتداد السنين الطويلة .



إن هذا الفنان العبقري العظيم ، لم يذق في حياته طعماً للراحة إلا بمسوه بالإنسواء ، وبالشراسة ، وبكراهته للناس . ولكن كل من قرأ وصيته ، التي كتبها قبل وفاته ، أدرك قيمة هذا الإنسان وحبه للخير والسعادة والرفاهية للإنسانية . . . وإن تلك الإلهامات كانت بطلاناً وزوراً .

لقد فُقدن شتاء عام ١٨٠١ إستمع إلى نصيحة أطباء وقرر أن يقضى صيف عام ١٨٠٢ في قرية (هايلشتاد) الهادئة . وبالظاهر أن الدكتور (شبيت) المماجع ، قد أسرف في وعده وألغمه أن سمعه سوف يتحسن إذا ما انتقل إلى هذه القرية . . . وأنه سوف يسترد سمعه ويشفى تماماً . وبهذا الأسأل الضعيف تعلم هذا الفنان العبقري العظيم .

وحق هذا الوقت لم يكن ضعف سمعه يؤثر في نفسيته بشكل حاد . لم يعمل في نفسه سوى التحدي والإصرار على تأكيد قوة عزيمته حتى لا يقبل على أمره . كان يحتاج إلى أن يجمع كل قوته ، حتى يستطيع أن يواجه العيش والعمل والإنتاج بالرغم من حكم القدر القاسي . . . أو كما حير الفنان نفسه بقوله : « إنني سوف أسك القدر بتلاييه » .

الأسباب الحقيقية التي تخفى وراء هذا المظهر الخاطيء .

لقد حدثني انه تلقى وعطى إلى المشاعر الرقيقة . . . والثقة الحسنة . . . للدرجة التي كنت متحمساً لإنجاز أعظم الأعمال .

ولكن تصبورا الآن . . . انني لحدة ست سنوات كنت قريبة حالة مرضية ميؤس منها . زادها عسكرة هؤلاء الأطباء المهدوسى الشعور . لقد دعوهن عاماً بعد عام . . . على أمل الشفاء . . . ولكن بدون جدوى .

واضطرت في البداية إلى أن أواجه الحقيقة المرة . . . وهي أنني لن استرد كل حاسنى السمعية . . . وربما لن أستطيع السمع على الإطلاق .

وبالرغم من أن قد ولدت بميل طبيعي إلى الاختلاط والمجتمعات ، فقد اضطرت مبكراً إلى أن أعزل نفسي بين جدران الوحدة . ولقد نفس الوقت أحاول أن أنسى هذه التجربة القاسية .

وهكذا ترون أنني صلمت بقسوة . . . هذه الصدمة المزدوجة التي أصابني في سمي . . . كانت صدمة أصابني في صميم عسى . كما حرم من الاختلاط بالناس . . . لقد كان من الصعب على نفسي أن أسأل الناس أن يبرحوا حين يتكلمون أو يوجهون الحديث إلى . . . لأنى أصم . وكيف يمكن أن اعترف بهذا النقص في الحاسة الوحيدة التي كانت . . . ويجب أن تكون أكثر حواسي اكتمالا !!

واكتشف خلال إقامته في المصيف أن حيرته أقوى من القدر . . . فهي قوة خارقة لا يمكن السيطرة عليها أو خفها . . . فهي التي تتملكه وتسيطر عليه وتستخدمه هو نفسه كوسيلة لتحقيق أهدافها .

كانت فترة هذا الصيف نقطة تحول في حياته . وفي هذه الفترة كتب وصيته المشهورة . والنوصيه موجبة إلى أخويه . بث فيها آلامه بل وآماله أيضا . عندما تقرأها تترك الأبعاد الحقيقية لشخصية هذا الفنان ، وكيف عاش ومات مظلوما ومتعباً بالباطل .

تقول الوصية : « أياها الرجال الذين تظنون أنني عبث ومفروق وحقد . إنكم بهذا تظلمونني ظلماً كبيراً . . . لأنكم لا تعرفون

أرجو ألا أكون
نسياً منسياً



وإني أرحب بـ أن يجمع أحدكم بالألوات الموسيقية التي أصطنع إياها الأسير . ولكن لا تخجل منها نقطة للخلاف بينكما . فإذا استطعنا أن نجد ما عرضنا مناسباً . عرضاً للبح . فكم يسعدني أن أكون لكما عوناً وأنا في قري . كما كنت وأنا على قيد الحياة .

إني استعجل الموت بفرح . فإذا جاء قبل أن أتم رسالي الفنية فسوف اعتبره بكمراً ، بالرغم من أنه سوف يخلصني من هذا . سوف أفنى أنا بشاعر ، وأن يهني حق استمرض كل طاقتي وامكانيات الفنية .

هل كل حال . . . سوف ألقاه أضيافاً . وكيف لا . . . وهو وحده يسرود وينقل من هذا المذاب الذي لا نهاية له .

فأعلم بك أيها الموت . عندما تأتي سوف ألتفك بشجاعة . . . الدواع . . . وأرجو أن لا أكون بعد وفاتي نسياً منسياً . إني لا أستحق هذا الموت . إني طلاقاً فزت في حياتي في كل شيء يملكك سمداء . . . ولتستملك السعادة .

ل . ف . بيتوهون - هاينلشتاد
٦ أكتوبر ١٩٠٢

وقد تحققت أمنية بيتوهون . أمهات الموت ٢٥ عاماً ليحقق كل ما أراد أن يتحقق للإنسانية ، التي أعطاه كل ما عنده من الفن الموسيقي ، رغم صممه التام ، وعذابه المستمر ، وآلامه القلبية .

وفي السادس والعشرين من شهر مارس عام ١٩٢٧ ، أي بعد كتابة الوصية بربع قرن تقريباً ، يموت بيتوهون في طلب صديقه الدكتور (فيجلر) وتلميذه (شندلر) . جلسا معه حول فراش الموت ودمعا زوجة أخيه (يوهان) التي قدمت إلى قبتها هي الأخرى لتسهر عليه . . . التفت إليهم بيتوهون وقال : « صافقوا يا أصدقائي . . . لقد انتهت التكوينات » .

وفي ذكره . . . ذكرى مرور ١٥٩ عاماً على وفاة بيتوهون الفنان العبقري العظيم . لا نجد سوى نشر وصيته ، مشاركة منا في هذه المناسبة .

وفي نفس الوقت أعلن أنك المورثان لثروت الشواضمة ، لو صبح أن أسميها ثروة . لتنتاسماها بالعدل والقسطناس .

وليكمل وصيتي الأخيرة . . . فليتحمل أحدكم الآخر . وليعطف أحدكم على الآخر . وليساعد أحدكم الآخر . وما قد فعلتموه نحوي من إسادة في الماضي فقد غفرها لكما منذ وقت طويل .

وإليك يا أخي كارل . . . أتوجه بشكري الخاص على العناية التي أوليتها إياها مؤخرًا . إني أمتي من أنه أن تكون حياتكم أسهل مما كانت حياتي . وأن تكون خالية من الهم الذي كان يظلل حياتي .

علموا أولادكمي القليلة . فهي وحدها تستطيع أن تبني السعادة . . وليست الثروة أو أي شيء آخر . صدقات فلا أنكم من غيرة . خالفقضية كساتت سندي في حتى ويوسى ، وأخير بالحياة لها ولقي . . . وقد كنت على وشك أن أنتهي من حياتي بالانتحار .

الدواج . . . وليحب أحدكم الآخر . أرجو أن تبغوا شكري بجميع أصدقائي . . خاصة الأمير (ليشنوفسكي) والأساتذ الدكتور (شمت) .



لا . لقد كان ذلك كله فوق طاقة البشر . . . وفوق طاقتي . فمصدرة إذا كنت أنطوي على نفسي ، بينا أود من صميم قلبي أن أحاشركم .

أن الذي يظل على أكثر . أنه بالإضافة إلى هذه الوحدة الإجبارية ، فلها غالباً ما تفسر على غير حقيقتها .

إني عندما أفكر في كل هذا يتملكني شعور بالخوف من أن يفرض عليّ أسرى ، أو حتى أن يلاحظ أحدهم حالتي .

كم يكون مؤلماً لو وقف أحد بجاني وسمع حرف الثاني على بعد . . . بينا أنا لا أسمع شيئاً . أو أن يشير إلى غناه الرأسي بينا لا أدري عنه شيئاً . إن مثل هذه الحوادث قد اقتربت بي إلى حالة الهزيمة لدرجة أنني فكرت في أن أضع نهاية لحياي . ولم يسكني من تنفيذ هذا العمل الجور سوى حيي لقي الذي أصعب له . فقد كان من المستحيل أن أترك العالم حتى أكون قد أنتجت كل ما أعتقد أنه يجب أن أعمله وأن أنتجه . وهكذا تملت هذه الحياة المؤلمة . . التي تعيش في جسد قد يتحول ما بين طرفة عين وانتباهتها من الأحسن إلى الأسوأ .

الصبر . . . لقد قيل لي أنه غير قابل للحذف في حياتي القادمة . ولقد عقدت العزم على ذلك . وأدعوا الله أن يظل هذا القرار راسخاً في ذهني حتى تشاء قدرته الإلهية أن تقطع هذا المحيط الواسع الذي يربطني بالحياة . وبمعدنا . . . يعلم . . . فقد انتقل إلى حال أحسن . . . وقد لا يكون الحال أفضل . ومع ذلك فإني استمد لواجهته على كل حال . وفي أي الأحوال . . . ومن أجل كل الأحوال . . . لقد أجبرت على أن أكون فيلسوفاً ، وما زلت بعد في عالم التام والمتمسرين من صمري . يا إلهي . إن هذا ليس سهلاً على الفنان منه على أي إنسان آخر .

أيها الإله السرمدي . . . إنك وحدك تستطيع أن تنفذ إلى أحوال نفسي وروحي . إنك وحدك الذي تعرف أيها غشاشنا بصب الإنسانية . . . والغيرة في عمل الخير .

أيها الناس . عندما تقرأون هذه السطور في يوم من الأيام . . . فلتذكروا أنكم قد أسأتم إلى إسادة كثيرة . وليتمز الذين جانيهم الحظ ، وثاوتهم الأقدار حين يعرضون أن أعاشهم في الإنسانية قد فعل كل ما في مقدوره حتى يصح من بين أهل الفن الناجحين . بالرغم من كل المضرات والعقبات التي وضعتها الطبيعة في طريقه .

وانت يا أخوتي . . . أرجو بمجرد وفاتي أن تسالوا باسمي الدكتور (شمت) . إذا كان ما زال حياً . أن يصف مرضي ويؤدني في وثيقة تحفظ ضمن وثائق تاريخ حياتي ، حتى يستطيع العالم ، ولو بعد وفاتي ، أن يعرفني على حقيقتي . ولا يحكم على ظلي وعدواتي ، كما فعل الذين عاصروا حياتي .



سبيل ونسبة

في القاعة العليا لاتليه القاهرة أقيم معرض الفنان نبيل وهبه ، تتعرف عليه من خلال كتالوج المعرض : مواليد محافظة الشرقية « فالوس » عام ١٩٣٧ ، تخرج من كلية التربية الفنية عام ١٩٦٧ ، عمل مدرسا للفنية الفنية حتى عام ١٩٦٧ ، عمل بالثقافة الجماهيرية مديراً لبعض قصورها ، ثم مديراً لإدارة الفنون التشكيلية حتى عام ١٩٧٤ ، عمل محاضراً للتربية الفنية بجامعة الزاوي منذ عام ١٩٧٤ حتى عام ١٩٨٤ .

ونبيل وهبه أحد مؤسسي جماعة الفنانين الخمسة التي استمرت من عام ١٩٦٢ إلى عام ١٩٦٨ ، وكانت تضم الفنانين (رضا زاهر - عبد الحميد الدواخل - هل نبيل وهبه - فرغلي - عبد الحفيظ - نبيل الحسني) وقد أقامت الجماعة حرس معارض أعلنت فيها التزامها الفني ومرايها الثقافية .

أما الفنان نبيل وهبه فقد أقيم منفردة لمسة معارض خاصة في القاهرة ، معرض مشترك مع الفنانين عمر التجدي وهبه الحميد الدواخل بقاعة جمعية الفنون بالرياض .

يفتاحت المعرض أول ما يفتاحنا بحجم اللوحات الضخم ، ويبحث الفنان عن خامات جديدة تضاف إلى الخامات المستخدمة أصلاً ، حتى يثقل للمشاهد أن لا يوجد من الخامات لا يمكن الفنان من إبراز وجهة نظره ، وقد وقف الفنان في تقديم حواره التشكيلية الجيدة ، وليس من غير المصدقة أن يقدم الفنان لوحة لسليمان عطار ، للفنان لا يعيش في عالم الواقع ولا يعيش واقعاً منفصلاً ، إنما يلتحم الفنان بالواقع خرقاً الحصار والعزلة ، يعيش

أحداث مجتمعه معتمداً على انتفاص اللحظة الانتمالية الجياشة ، الحية ، والشعوية بمشاعر الصدق والسيوئية ، انتصها لبقدهما دونما تحقيق ، متممداً عن الخراف الباردة ، لذا فقد جاءت الأعمال كلطمة لوجوهه وتحريك القلوب ، وصل الرضم من كون الأعمال رد لعل إلا أنها تعد بمثابة مشاركة إيجابية لتأكيد تلاحم الفنان مع ما يجري من أحداث اجتماعية وسياسية في المجتمع ، ليؤكد كونه جزءاً يتأثر ويؤثر ، وأعباء دوره الفني دون تقصص أو تحافل ، بل بلأى إلى الجراة . تلك العملة النادرة . وقد لوحات حيوية صريحة الألوان ، معتمداً على عنصرى المفاجأة والمباغة .

تصارع الخطوط على سطح اللوحة في حضوان ، لا يتم الفنان على الإطلاق بإيهايم المشاهد بالبعد الثالث (العمق) وإنما يكتفي بصراحة الخطوط والألوان وصراحتها مضيق حركة عالية تحتاج السكون وتبسم برودة سطح اللوحة .



معرض إيفيلين

في القاعة السفلى لاتليه القاهرة أقيم معرض الفنانة إيفيلين عشم الله ، نتعرف عليها من خلال كتالوج المعرض : مواليد محافظة كفر الشيخ (مدوني) ، تخرجت في كلية الفنون الجميلة جامعة الاسكندرية عام ١٩٧٧ (قسم التصوير) اخصائية بإدارة الفنون التشكيلية

بلقافة الجماهيرية . . وفي كلمة موحية بكتالوج المعرض تحاور فيها الفنانة جمهورها ، وتحاول تقديم مفاتيح لأعمالها والتعريف بالذائع لممارسة الفن ، تقول : إلى الحياة . . التي لم ألك رمزاً من رموزها المشابهة المتناسكة . . الألم . . الفراق . . الوحدة . . الحلو . . المرض . . الموت . . أنتحت من قلبي مثلاً دقيقاً ، مستحيلاً للبهجة . .

هل أنتج في وقتي عكس رباح مترية ؟ عالية تحتاج العقل والبدن !! أقب . . أمدي . . أرس . . أرى رموزاً للألم والوحشة والأمل . . رموزاً لوطي . .

رموزاً للعقد المستر تحت مسميات عديدة . . أرسم لأصل إلى المستحيل أستحيل مع صبور كانت حائياً حزيناً . . طائر لا يستطيع الطيران . . وطائر يحاور النجاة . . طائر حائياً حائياً . . أملاً مفقوداً يظهر لم يخفى . .

صبارة . . مرة . . حضرة . . تبتت وسط التناقضات . . كانتا بشرياً في حوار صامت . . ملوثة الترقب . . أحس بقلب جرة متقدة . . أرسم تتحرك الدنيا . . بلا انتظام

والفنانة من خلال معرضها تقدم عالماً شديداً الخصوصية حتى وإن تقارب في وجه الشبه مع عالم الفنان الراحل سعيد العدوي ، إلا أن لكل من الفنانة إيفيلين والفنان سعيد العدوي أوجه اختلاف شديدة ، من أوجه الخلاف على سبيل المثال لا أحصر أن الفنان سعيد العدوي كان يلجأ إلى بقرة عناصر الملوحة في منطقة تمثل خطأ ألقيا ، في حين تميز الفنانة إيفيلين عشم الله عناصر الملوحة في منطقة تمثل خطأ راسياً . . أغلب العناصر عند الفنان العدوي متلاصقة ومتلاعبة وشديدة الارتباط بعضها ببعض ، في حين تتجاوز العناصر عند الفنانة إيفيلين دون تلاحم وتلاصق .

العناصر لدى الفنان العدوي تخضع للأجرام السبوعية فلا تتحدى قانون الجاذبية فهي لصيقة بالأرض . أما العناصر عند الفنانة إيفيلين فتتحدى قانون الجاذبية .

واللوحات بشكل عام أبيض وأسود حتى اللوحات الملونة ما هي إلا لوحات أبيض أسود تستخدم فيها اللون بعد استكمالها فصار اللون عاملاً تزيئياً لا يدخل ضمن التكوين الرئيسي للعمل .

فنون تشكيلية

الأعمال التي يضمها هذا المعرض لا تقتل بالرغم من تنوعها إلا لحظة سريعة عن إنتاج مارجو فيون الحبيب والمتواصل طيلة أكثر من خمسة وخمسين سنة .

في الثلاثينات كانت مارجو فيون تجعل من دقة الخط وحدته المتصر المتميز لعملها ولفتها ، إلا أنها قد ابتعدت عن هذا الأسلوب التحليل الشقيق بعد عودتها من بوليس حيث قضت سنتين . عند ذلك الحين أطلقت خطها الفنان يتمدد ويتموج ليتمكن الفنانة من أن تبرز عن جوهر الحركة والأشكال وقد استلهمت مارجو فيون من الطبيعة أحياناً أو من أعمال غياها أحياناً أخرى مئات من الرسومات ، الأمر الذي مكناها من اكتساب سرعة عاطفة في التنفيذ وفعالية عجيبة في الأداء وأضفى على أسلوبها شيئاً من السخرية . ولتبرز كل ما في الرسم من قوة تستخدم الفنانة الألوان والزيت بتنوعها وتعارض قيمتها .

واستوحيت مارجو فيون الكثير من الموضوعات التي تناولتها من البيئة المصرية : الصحراء ، الريف ، أيام حلة مالك ، القليل ، الحصاد ... وأحياناً بجانب حرية الكارو . وهذا عنوان مجموعة من الرسومات نشرت على شكل البورتوفوليو ، كما حضرت هن الموضوعات نفسها العديد من أعمال الحفر على شكل المونوتيب أو الليثو جرافير .

ومنذ عام ١٩٥٥ شرعت مارجو فيون بتجربة التجريد منطلقاً من النظرة التكيفية . فجمعت في مجموعتها رسالاً أعمال تنتمي إلى مراحلها التصويرية وأخرى تثيق من هذا الاتجاه التجريدي وكأنها قد « نبتت نوراً من أصقان لا وهي الفنانة » كما كتبت ليرا باجوش في كتاب خصصته مارجو فيون وقدمت فيه ما يقرب من ستين رسماً للفنانة .

وقد تصابقت معارض مارجو فيون منذ عام ١٩٥٨ في مصر وفي أوروبا . في مصر عرض لها أتليه الشاهرة أصحاصاً ، وكذلك المركزان الثقافيان الفرنسي والسويسري كما نظمت الجامعة الأمريكية بالقاهرة عام ١٩٦٠ معرضاً كبيراً ضم أكثر من مائتي لوحة ، وفي استقبلت في لندن وكذلك عدد من الفاعثات السويسرية أعمال الفنانة .

ولقد فتحت معارض فيون منذ زمن بعيد رسمها لكثير من الفنانين الشباب - ومنهم الفنانة أنجي افلاطون - الذين استفادوا من خبراتها الواسعة الفنية .



المصرية) ويدعونا ذلك الى توجيه النداء لكل الفنانين على الفاعثات وصلات المعرض ان اختاروا بما يحليه عليهم ضميرهم الفني - دون هواجس أو مصالح أو محسوبيات ، ولتخصص فاعثات المبتدئين والهواة ، هذا إن كنا نعتبر ان خلق مناخ جيد وترسيخ قيم جمالية فنية .

ولنعد الى موضوعنا الأصلي وهو معرض الفنانة مارجو فيون ، نقول كلمة التقديم : ان

مارجو فيون

في قاعة المسرحية (وهي واحدة من أهم قاعات العرض المصرية احتراضاً ، للفنانين عليها يندلقون الاختيار فيها يعرض ، لذا فكل المروض التي قدمت بالقاعة حتى الآن من أجود المروض في الصالات وقاعات المعرض

كيف تفكر الآلة وكيف يفكر الإنسان ؟

١. كيف تفكر الإنسان

... ١. فنانا شطة ، حتى يطلع له من العمر إلى حشر عاما ، دفعت حيويته إلى ترك المدرسة الابتدائية ليتعلم في معترك الحياة . وفنانا هذا ، تراه صبيحة كل يوم خرقا بدراجته تلك الشبكة البالغة التعقيد من وسائل المواصلات العامة والحافسة والتي يطلق عليها القاهرهيون اسم ميدان العتية . والأمر للحر حقها هي تلك البراعة والرشاقة التي يبري بها فنانا الميدان وهو يحمل فوق رأسه طارلينة من المشايل البدلي السخن ، لزوم إظهار العديد من فاني تلك المنطق . ولا يلقى فنانا بالآ إلى تلك المواقف الصعبة التي يقابلها في رحلته الصبيلية . وهي في الحقيقة مواقف متعددة ومتجددة ، لها فنادى حرة ترام تنهات بجسدنا المتل ، وتضاربه الركابية ... ولا نجيب حرة لورى مزهوة بقدرتها على السرعة وهي تحمل أطنانا من الأمن الغذائي ... ولا كيفية إخراج سائق حرة كاور من ملاته الحياتية ، إلا بعضا منها . فرى فنانا يلقى بتحية الصبح لجروسون أحد تلك القاعى المنشرة في الميدان بمجرد أن يلمح وجهه الذى تخفى تقاطيعه وراء أترية للقسط المصحوبة بنفثات صدور سيارات تسلمه جمعة في أزمة الطاقة المالمية . وراء مستمتعا بالدخول في قافية حامية الطرس مع أحد الزوات البشرية لانونيس ينظر عسجرا ظهور اللون الأخضر . وبالرغم من « يشرف » الضوضاء الذى تترزه جوقه الميدان ، يتمكن من تمييز صوت صليقة المعجوز الذى ضيبت سنوت شرب الحمية أكثر نغماته فأنسى فيها نغمة الحرفشة ... »

يحمل لنا المشهد السابق بين سطوره بعض من القدرات البشرية التي لا يمكن لحواسيب اليوم حل الإتيان بها . وليست المهارات الحركية هي بيت الفصد ، فهي موضوع لعلم تخصص

بايبيج Babbage (١٧٩٢ - ١٨٧١) والآن تيورنغ Turing (١٩١٢ - ١٩٥٤) والتي بارورها العالم الرياضى فون نيومان Von Neumann (١٩٠٣ - ١٩٥٧) . وتقوم هذه الفكرة على فرض مؤده أن حل أى مشكلة أو مسألة يمكن التوصل إليه عبر سلسلة من العمليات الأولية ، حسابية كانت أو منطقية ، التي يتم تنفيذها الواحدة تلو الأخرى . وما خوارزمية algorithm حل على مسألة إلا مجموعة التعليمات التي توسع للحاسب خطة التعامل الصارمة التي يتعين عليه إتباعها للوصول إلى الحل المنشود . وما برامج الحاسب إلا خوارزميات صيغت بإحدى لغاته التي يفهمها . من هنا يمكن القول بأن الحاسب لا يستجيب للتصالح بل يصنع للخوارزميات ... أما منطق الحاسب فهو منطق صارم في تناليته ... إنه منطق الأبيض أو الأسود ... منطق الحلق المطلق أو الصواب المطلق . أنه في إيجاز منطق لا يعرف اللون الرمضى ولا يفهم البين بين ولا يستسيغ الغموض .

إن عقل الإنسان يرى الأمور كلياها ويغير في ظل عدم اليقين ويستخدم منطقا متعدد القيم ... إنه ، من وجهة نظر الآلة ، قد يكون « مشوشا » ولكنه بالقطع « خلاق » . وهل يمكن بناء الآلة العاقلة ؟ ...

إن عملية التفكير البشرى هي عملية دينامية تتغير بتغير الظروف والموقف والمكان وهي أيضا تتطور مع الزمان . فهل يمتنع هذا التحول الدائم وعده الصيرورة المستمرة إلى محاولة تطبيق قوانين التفكير التي ملتنا إياها العلوم الطبيعية ؟ ومن ثم إيجاد نظرية رياضية تعلم لنا سلوكه وقدراته . وهو الأمر الضروري لمحاكاته . إن صياغة نموذج للعقل البشرى هي حتى الآن مسألة تبحث من إجابة . فالية عمل العقل ليست بسيطة أو ساذجة حتى تكن اختصارها إلى مجموعة خوارزميات يمكن للحاسب تنفيذها . إن تعدد عملية التفكير حقيقة أثبتها رياضيات العالم كورت غودل Godel . وقوانين العقل نابعة من ذاته وهي قادرة على التكيف والتشكل والتبدل لتراكم بين الإنسان وبين بيئته المتجددة . إنه منظومة معلومات آترة على التشكل الذاتى Organization — Self على عكس الحاسب . فهو يمتد ما إن تدخل إياها المعلومات حتى تبدأ تلقائيا في عملية تشكيلها وتطورها وتزامل مشايلها ومن ثم اتخاذ أحكام .

والتفكير البشرى هو أيضا عملية فالية . إنه نشاط يسعى لتحقيق غاية من نفسه متجددة . وغايته هي السر في ديناميته وهي التي تميز بين العقل الإنسان وعقل الآلة . إنها الغاية التي تحته الدافع إلى التطور وهي شرط البسادة والإبتكار ... فهل يمكن زرع الغاية في كيان الحاسب ؟ ...

بأكمله لدراسة كيفية محاكاتها وهو علم الروبوتات ROBOTICS . إنما يمتدنا هنا ما وراء تلك المهارات من قدرات يتميز بها عقل الإنسان وينشرد . فهو ، العقل البشرى ، قادر على التمييز بين الأصوات وإن تشوشت وعلى التعرف على الصور وإن طمست . وهو يتمتع بالقدرته على القيام بمعدة أنشطة في نفس الوقت . وهو أيضا يتمتع بالبديهة الحاضرة ، وهي التي تمنى التحليل البهاى لها المقدرة على ابتكار حلول لمشاكل جديدة وعلى إيجاد ردود لأسئلة غير متوقعة . فلا نجد بين حواسيب اليوم هذا الحاسب القادر على دخول قافية ...

والرغم من استخدام العقل البشرى لتعابير تعزها الذلة ولمايات تنفرد على القطع ولهاها الغموض ، إلا أنه قادر على التجريد والتصميم وعلى إدراك المخرى وعلى استنباط القاعدة وصياغة القانون .

إن قدرته على معالجة الحقائق والأفكار والمفاهيم تنفق على قدم المساواة مع قدرته على معالجة الرموز ، من حروف وأشكال وأصوات ، إن لم تزد . والمعالجة هنا هي كلمة جامعة تعنى التعرف والتصنيف ...

والتخزين ... التذكر والإسترجاع ... وأخيرا وليس آخرها القدرة على إجراء العمليات الحسابية والمنطقية . والآن وبعد أن عرضنا لبعض من قدرات العقل البشرى وقبل أن نأخذنا قضية كيف يفكر الإنسان . فلنتفك قليلا لنرى كيف تفكر الآلة ؟

نبحثنا في مقال سابق عن الحدود التي تفرضها قوانين الطبيعة على قدرة الحاسب . واليوم سيكون حديثنا عن حيوية الخلقية التي تضعب بدورها حدودا أخرى للقدرة . إنها العيوب التي تتعلق وتعمار بيئته . فمحصار حواسيب اليوم يقوم على فكرة أساسية هي فكرة المعالجة المتتابعة Sequential Processing وهي الفكرة التي طورها منظرا الحاسب الأول من أمثال تشارلز

حوى عدد يناير من مجلة « أبناء الكتاب » البريطانية تعرفت وجيزة بمسد من الكتب الجديدة في مجالات الأدب اليوناني ، والألماني ، والفرنسي ، وغيرها .

نقى جمال الأدب اليوناني يكتب برنارد جربيل عن كتاب من تأليف فيفيد أ . كاميل عنوانه « القشيرة الذهبية : غيوم الكشمير » . الكاتبين اليونانيين « . ويقول الكاتب : إن فيفيد كاميل ، أستاذ الكلاسيكيات في جامعة تكسوريا بكونولومبيا البريطانية ، صاحب إسهامات كبيرة في تعريفنا بالشعر الغنائي اليوناني ، وهذا الكتاب يمثل أحدث إسهاماته .

إن القصائد الغنائية اليونانية توجد اليوم - في أغلب الأحيان - على درجات متفاوتة من النقص ، والحديث عن أي شاعر يوناني مفرد يجمع هذا السبب ، إلى أن يشهد مجموعة من الشروط للتناخلة ومعالجة بناء أهداف كما خلفها . ويواجه كاميل هذه المشكلة بإعادة ترتيب القصائد التي يوردها تحت أبواب عامة : بسبب عن شعر الحب ، والخمسينات ، والسياسة ، والآلة والأطفال ، وهكذا . . وهو يخصص فصلا لكل خيط من هذه الخيوط ، حيث يتابعه تاريخيا من مبدئه إلى آخر تحلياته .

ولباب كل فصل غفارات وافرة من القصائد المتعلقة بموضوع الفصل ، يوردها أولا بلفتها اليونانية ثم بترجمة انجليزية مبسطة أقرب إلى الحرفية ، كما يقدم عددا من التعليقات الشارحة ، بل والناقلة أحيانا ، تتفاوت من حيث الطول بما يتلائم وأهمية القصيدة قيد البحث . ولا يخلو هذا المنهج من غفائر ولكن

الكتاب - في جمعه - جدير بأن يقرأ حل تطلق واسع . إن العدد للتراث من فائس الأدب اليوناني في ترجمته الانجليزية ، والفائز المهم بالشعر اليوناني من حيث هو عنصر دخل في تكوين تاريخ الأدب الأوروبية ، ودارس اللغة اليونانية الذي لا يملك معرفة سابقة بالقصائد الغنائية اليونانية : هؤلاء جميعا يخلقون أن يجدوا - حل أنهاء متفاوتة - ما يفيدهم في هذا الكتاب الذي يذكرنا بأن إنجازات بلاد الإغريق لم تكن مقصورة على الأدب الدراسي الذي أبدعته أئنا في القرن الخامس قبل الميلاد ، وإنما هي إنجازات متممة عبر العصور .

وفي مجال الأدب الألماني يكتب جوس كريك عن كتاب عنوانه « الأدب الألماني في ظل

الاشتراكية الوطنية » (النازية) ، من تأليف ج . م . رتشي . يقول الكاتب :

خلال السنوات الخمسة عشرة الأخيرة أو نحو ذلك نال المشهد الثقافي والأدبي في ألمانيا خلال عهد جمهورية فايمار ، ثم سنوات الحكم النازي الذي دام اثني عشر عاما ، اهتماما متزايدا من جانب جيل جديد من الدارسين في ألمانيا الشرقية ، وألمانيا الغربية ، والولايات المتحدة الأمريكية ، وإن صدرت هذه الاهتمامات عن منظورات متباينة . لقد كانت الولايات المتحدة هي الملجأ الذي لاذ به كثيرون من كتاب جمهورية فايمار فرارا من الحكم النازي . وكتب لألمانيا الغربية قد بدعوا الآن يؤكدون ما ظلت حكومة أديناور تكرر ، وألمانيا الشرقية تؤكد : نعتي أهمية معارضة اليسار لقيم النازية . ونتيجة هذه الدراسات ظهرت للكتاب أواخر تربط بين أدب النازية الرسمي وعدد من الكتاب ذوي التزعة الألمانية عن بدعوا يكتوبون قبل انتشار الأيديولوجية النازية ، ومنهم إرنست يونغر ، والشاعر جومفريد بن . ومن ناحية أخرى نجد أن كتاب لألمانيا الشرقية وتقادما يؤكدون أهمية الدور الذي لعبه الكتاب اليساريون في غارة النازية بل والفايسون عن بعض الأعمال التي لم تكن متمثلة تماما مع خط الحزب الشيوعي الرسمي .

هل إن هذه التطورات قد ظلت - إلى حد كبير - تتسم بالطابع الجزئي وظل القاريه العادي بحاجة إلى عمل أكثر اتساما بالطابع التركيبي والحياد . وما هو ذا ج . م . رتشي استناد اللغة الألمانية وأدبها بجامعة شيغل ، يصدر كتابا يتميز بالشمول . إنه أول كتاب من نوعه في اللغة الانجليزية ، وإنه لا يتمتع بشيئ كبير . فمن قلب قراءاته الواسعة في الأدب الألماني وما كتب عنه - وكثير من الأعمال التي يكرها يصعب الحصول عليها - أخرج لنا عددا منظما غنيا بالتفاصيل وإن يكن ذا نموج تاريخي واضح يجمع بين التعاطف والحياد حل نحو يجعل بغيره من الدارسين أن يتأسوا به . إنه ليس متحيزا إلى ألمانيا الشرقية ولا الغربية ، وهو من ناحية أخرى مهتم باكتشاف بعض الأعمال الأدبية التي أملت في غمرة الصراعات السياسية بين الأيديولوجيات المتصارعة . كما أنه يتحدث بلهجة الاحترام عن الأدباء الألمان الذين تطوعوا للمشاركة في الحرب الأهلية الأسبانية ، وهم شخصيات مأسوية حل نحو مزدوج : لأهم كفنوا بمبارسون - مسدوسين بحبهم للديمقراطية - أبناء بلادهم الذين دفعت بهم النازية لمحاربة قوى الديمقراطية الأسبانية .

وعلى الرغم من تعاطف رتشي مع الكتاب الألمان المخترين من بلادهم والمهاجرين منها ، فإن مركز اهتمامه إنما هو الكتاب الألمان في ألمانيا النازية ذاتها ، بعد أن أحرق هنتر كثيرا من الكتب التي لم يرض عن نظامه . ونعشنا رتشي



عُشرت مجلة «الآباء الأدبية» الفرنسية في عهد ستانيس ١٩٨٦ مقالاً عن كتاب لمانى ألكه توماس سراز، و ترجمه إلى الفرنسية إيمانويل ديوزا بعنوان «كروس وألمس» (١٩٨٦) (في إطار هاليتس) وهذا الكتاب يتناول قضية فريد وثنائى فى معارضة من الكتاب وهو كروس ، ويتناول فريد من دراسات بالنسبة لسوكو والمجمع ، والو ذلك كله على الأهتمام الفكرية والتعاقية . وقبل أن تعرض إلى هذا المقال هذا الشأن يجاز بنا التنويه إلى الحركة الشهيرة التي دأرت رحاها في فرنسا في مطلع القرن العشرين بين سبعينون (١٨٦٦ - ١٩١٩) من جهة وبين آباء النشما من جهة أخرى وصل رأسهم كارل كروس (١٨٧٦ - ١٩٣٦) . وما لنا أن نذكر أن فريد قد احدث ثورة في علاج الاضطرابات النفسية والأمراض العصبية بفضل الدراسات التي أجراها على مرضاه ، والملاحظات الدقيقة التي كان يولدها أثناء العلاج ، وتجاربها في سبل نتائجها في كتاباته . واكتشافات فريد من نتيج من الفراز ، بما يمكننا أن نمسها تطوراً حقيقيه الانجابات العلمية التي تمت في تلك الأونة على الصعيد الأوربي . فقد تلمذ فريد

إن طريقتي لنسوق في العرض تسع شيئا من
التدخلات بين الفصول ، وهنئى التكرار
، وهنا ، ولكن كتابه تمت جعل ، من التوثيق ،
وتكملة الكتاب على ظهر في عام ١٩٨٢ وكان
عنوانه «إميل زولا : يلمو-جغرافيا تحليلية
وتغذية» ، وليس كتابى العرضة هنا
مقصورا على المصنفين بل تحليلية التاريخية
والاجتماعية لسلسلة روايات «ويجون مكار»
نفس ، ولما هو مائة لا تقدر بمن في اصل
الدراسات الزلالية ، من شأنا ان تثير اهتمام
كل قراء زولا ، وندرسى فيه ، والتشعيل
بتدريس أعماله .
الناتج في عام روايات زولا ونسجها الخى الذى
يتجاذب على ضوء حجة سياسية وأدبية ،

ننقل بعد ذلك إلى كتاب من حلم آخر من
أعلام الأدب الفرنسي هو مونتيني صاحب
المقالات الشهيرة التي أُرست دعائم هذا الفن
الأدبي في فرنسا ، مثل ما أُرست دعائم السيرة
البيروني يكون في إنجلترا . إن مارجريت من
ملجرون تعرض كتابا من تأليف م. أ. سكريتش
عنوانه « مونتيني والكتابة : حكمة المقالات » يقع
في ثمان ومائتي صفحة ، وهو صادر - ككل
الأعمال التي استعرضناها في هذا الفصل عام
١٩٨٣ .

تقول الكاتبة: يركز هذا الكتاب - كما هو واضح من عنوانه - على دراسة الكيفية في مقالات ومقالات وهو عرض لفرع أكاديمي. لقد توقف مؤلفتي عن هذا الموضوع القائل: "يرى لماذا يتم كل الرجال الذين يبرزوا في الفلسفة أو السياسة أو الشعر أو الفنون" بالكتابة "أوجه شبه للبحث في الحقيقة، وناقشة أفكار التنوير والفرقة والربو في أعمال كعب نصر النهضة من قبلهم كتاب بلاد اليونان رومانيا. ويكشف الأستاذ كورتس-شيمس عن تسعة عشر فصلا - عن مدى اهتمام مؤلفتي بحالة أوميا، بما فيها جزء لا يتجزأ من عائلته. بعدة أمثلة وسعي إلى فهم ذاته في علاقتها بالكون الآخرين".

بالكثير عن أساليب النازية في خلق الأساطير ثم تصديقها كما لو كانت حقائق .

إن أغلب الأعمال التي يتناولها الأستاذ وتشي
 دعاية أو من الأهل ترمى إلى إقناع القاريه
 بمتناهج هذا السبيل أو ذاك ، وفي ثم من غير قليل
 والى خلقه الذي أو البدع من الطابع العرفي
 وإما صلهما أن تكون دعاية فعالة في ديب
 في . في أول ثمة موضوع يفتقر فيها كفايت وتشي
 إلى التوازن ، فهنا تجد تضعضيل كالم من
 الفترة التي أنتجت رواية « دكتور فابوس »
 ولويس مال ، وصرخات برشت الأخيرة ،
 رغم أن حملها هي أعظم الأدب الأدبي التي
 ظهرت تحت ظل النازية . ربما التمسنا للعلم
 إذا تذكرنا أن هدفه هو تصحيح مناخ سياسي
 وتقليل باكملة ، لا دراسة بعض أعمال عظيمة .
 ومن الأمل أن تنتقل إلى الأدب الفرنسي
 تجد كلمة لافايير مبرهن من كتاب صدر
 أبشبا في عام 1943 عنوانه « عهوانه »
 واليوروجوازية : دراسة لحروب وثقافة سلسلة
 روايات تروى للسمسة : آل رجوعا مكاره من
 تأليف دانيال نوسن .

تقول كاتبة المقال : إن كتاب الدكتور نلسون بين كيف أن موقف زولا من البورجوازية أعقد كثيرا مما كان يُظن هناك ، وأنه في الواقع مزيج من الرغبي والاعتدال والتعاطف معها . بسيفين : « البورجوازية » كلمة يصعب ترجمتها ، ولكن نلسون يركز اهتمامه على خصائصها التقليدية ، من اجتهد في العمل ، واقتصاد في الإنفاق ، واعتدال في السلوك : وهي جوانب إيجابية نقابها جوانب سلبية من قبيل العيش الطفيل على حساب الفهم ، والتبديد ، واللاؤة .

ووقع كتاب الدكتور نلسون في «برلين» أو «ألمانيا» يتكلمة أخته من غير أن أفعال زولا في التريفة على سلسلة رواياته عن وجوهنا مائة، مع الإشارة إلى بعض أفعال الأخيرة أيضاً، رأساً لعلها صورة واضحة للإدراج الجاد الذي أضافه نيلزير مع موقف زولا من الجوربوجونية وتطور هذا الموقف. ثم توتر بين التروية في ناحية والارتقافة الومضية من ناحية أخرى في كتاب زولا. أصبح صراحياً حين أصبح زولا بالإرادة والطاقة واستكراهه التطرف والاستغلال اللذين قد يتحسنان عن هذه الصفات. ولكن كلامه لا يصور إلا نكبات الوطن

في باريس (١٨٨٥) على العالم الفرنسي جان مارتان شاركو (١٨٢٥ - ١٨٩٣) المروف بدراسته عن استخدام الإبرام والتنويم للناطسي في علاج المسترأ ، كما تابع في بلدة آس (١٨٨٩) محاضرات هيبوليت برنهلم (١٨٣٧ - ١٩١٩) عن التنويم للناطسي والإبرام ، وبعد عودته إلى فينا عمل على مواصلة جوزيف بروبر الذي كان مهتبا بمعالجة الاضطرابات العصبية والذي استخلص من تجاربه العلاجية العلاقة بين الذكريات المكتوبة وظهور هذه الأمراض ، كما تمكن من علاجها عن طريق الخروج بالذكريات الدفينة من اللاشعور إلى حيز الوعي أو الإدراك . وهذا التعاون الثمر بين فرويد وبروبر كان حجر الأساس الذي اعتمد فرويد في وضع نظرياته عن دور اللاشعور في حياة الإنسان وتصرفاته . وقد تفر فرويد فيها بعد بحثه في هذا المجال ، ودور العلاقة بين اللاشعور والإحلام ، وأعطى أهمية خاصة لدور الفريزة الجنسية في تصرفات المسره ورفضها ، التي تمكن في إصلاحه - كما درس اثر الكبت في الإصابة بالأمراض النفسية والعصبية . غير أن فرويد بالغ في أهمية الدور الذي نسه للفريزة الجنسية التي جعل منها المحور الرئيسي لنزعات الإنسان وتصرفاته . وعندما تفرغ فرويد للمحرمات والمحاميات ثارت لثارة فينا ، وانفص من حوله كثير من أصدقائه وتلاميذه ، ومن أشهرهم العالم السويسري كارل جوستاف يونج (١٨٧٥ - ١٩١١) الذي تتلمذ على يديه من ١٩٠٦ إلى ١٩١٢ ، ولكنه عمل ليها بعد على تصحيح وتكميل نظريات فرويد من دور الليبيدو في حياة الفرد والجماعة ، والتي يرجع الفضل في تطوير الدراسات الخاصة باللاشعور والجماعي والنماذج الأولى .

ومثلا حظت كتابات فرويد بشهرة كبيرة على المستوى الأوروبي ، أثارت المجدالات التي دارت حول أعماله ضجة كبيرة في الأوساط الفكرية والأدبية داخل النمسا وخارجها وكان من أشد المتصلين له للمفكر الأديب كارل كروس الذي أخذ يحاجبه بضراوة ابتداء من عام ١٩٠٨ ، وينحس بالانتماء على مجتمع فينا الذي يصبح بترسويح أفكار من شأنها أن تقوض دعائم الثقافة . وفي عام ١٩١١ أسس كارل كروس مجلة FACKEL (أي الشعلة) التي كان يحررها بمفرده والتي أخذ يندد فيها بمسألي أو مجتمع فينا واتحاطاته ، وضياح الخلل العليا والحضارة تحت التأثير الهدام لسميجوند فرويد ومشايبه . وقد حاول فرويد في البداية أن يتقرب من كارل كروس ، ويصادفه ، لكن علاقته توفيت بالهذه العنيف ، فأعلن فرويد بأنه في الضامنه بمثا وانه لا يستطيع أن يكن احتراشا لشخص مثله هذا الجيود .

يقول بول لوران أسون كاتب المقال الذي نشرته المجلة الفرنسية أن سميجوند فرويد

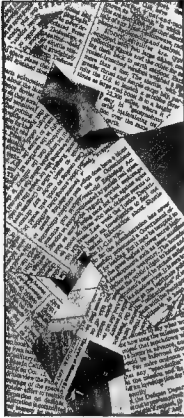
وكل كروس حاملان ، خرجا من نفس المجتمع وعاشا نفس الأحداث والظروف ، وأدركا أهمية الأزمة الحضارية والثقافية التي كان يعاني منها المجتمع فينا آنذاك ، مؤثما بضرورة إيجاد حل لهذه الأزمة ... ومع ذلك فهما على طرق تفكير بالنتيجة لتشخيص أسباب هذه الأزمة ، وتحديد السبل الكفيلة بحلها .

ويعتقد بول لوران أسون أن كارل كروس لم يسر غور التحليل النفسي بصفته « مصحفة » للدراسة والعلاج عن طريق تحليل الرغبات . وكانت الفكرة السطلة عليه والتي لم يستطع منها الفكاهك هي آراء فرويد أسامت إلى البعيرة الفنية حين حولتها إلى مجرد « تشخيص » ، وتصورت أن الفريزة الجنسية هي محركها ومنعها الوحيد ، فقد اعتبر كارل كروس هذا التشخيص امتناها للمثل العليا التي طالت حركت الإنسان والمجتمعات ، ودفعت بالقد والجداعة إلى الخلق والإبداع وتحقيق المعجزات . كما أثار كارل كروس ثيرة بالغة على محاولة فرويد « تقنين » الأحلام وعلاقتها بالفريزة أو « الليبيدو » ووضع « دستور » للآشعور ...

وقد سمي كارل كروس بجمته « الشعلة » تحديداً لهذه المألا وأهراقاً للأضواء على هذه النظريات ، والتحذير من التماهي في مثل هذه الأفكار ، وجعل « الشعلة » نبراساً يقضي الطريق أمام مواطنيه لاتقاء اللغة والثقافة والحضارة من المحط الذي يحدق بها من جرأه فرويد ومشايبه .

ويقول كاتب المقال أن موقف كارل كروس يتم بالفعل من عرف على الثقافة والحضارة ، ولكنه يرد هذا الخوف إلى خشية كارل كروس من أن يؤدي التحليل النفسي على طريقة فرويد إلى اظهار حقائق خافية ، وتبيان نقاط الضعف في الحضارة والثقافة النمساوية في ذلك الوقت . أما بالنسبة للكتاب موضع التعليق وهو « كارل كروس وإطباء النفس » فهو يتصور أن مؤلفه يتخفى وراء « كارل كروس » كي يروج للتيار الخالي المضاد للتحليل النفسي .

وفي رأينا أن المشكلة الأساسية ترجع إلى « البالغة » في النظرية والتعميم في التطبيق . فيا من شك في أن فرويد فتح فترحات جديدة في علم النفس الكليتيكي ، واستخلصت نظرياته كسلاح لمحاربة التزمت في بعض الأوصاط ، والدعوة إلى التحرر من القنود الأخلاقية المرمقة التي تموق التفتح الثقافي للطبيعة البشرية . ولكن مبالغته في التركيز على دور الفريزة التي إلى نتائج عكسية : فقد حدث خلط في الأذهان بين التحرر والاحلال ، بين التلقائية الطبيعية وبين القسوس المعجبة ؛ بين الحرية وبين الديمقراطية ... وغيرها وهذا هو الأهم بين الكبت الميت الذي يؤدي إلى الاضطرابات النفسية وبين التحكم في النفس وهو من أبرز سمات الشخصية المتفتحة القوية ... وهذا



الحقل هو ما كان يحنه كارل كروس ، وغيره من المتفرجين الذين يدركون العواقب الرخيصة للمبالغة .

وكتابات فرويد قد قرأها وتأثرت بها جماهير عريضة من الشباب والأدياء والمثقفين . ورأينا انعكاساتها على تصرفاتهم ، كما رأيناها أيضا تتجسد في الأبطال الجدد للروايات والأفلام ، ومعظمهم من « الهاشيشيين » الذين يتبركون لغرائزهم المتان . وهذا الأمر أو « اللا بطل » الذي يشتمل به الشباب حتى إلى تبع الشخصية وتفرض الكيان الأسرى والأجسامي . ومن هنا كانت حركة المناهضة الحالية لهذا التيار ، وهي حركة تبنى تصحيح المسار بوضع ضوابط معقولة ، والتمييز بين الحالات المرضية والتصرفات الطبيعية ، والمبالغة المتواصلة .

ان كتاب « كل كروس وإطباء النفس » في حد ذاته دليل على مدى التداخل بين الاكتشافات العلمية ، والمدارس الفلسفية والعقلانية ، وفتح الفكر والإبداع ، وبثاير ذلك كله في تصرفات الفرد وحياة المجتمعات . وحري بنا ونحن نرى ما يدور حولنا أن نتذكر أن الانسان ليس « حيوانا » ، تتبع تصرفاته من غرائزه الفطرية فقط ، وإنما هو جسم وقلب وعقل ... كل منهم متطلباته وعقله ... وان السعادة في الاتزان ... وسر الاتزان في إيجاد التوازن والانسجام بين هؤلاء « الثلاث »



مكتبة القاهرة



البساط ليس أحدياً

مرض هـ. هيام أبو الصين



١٠٠ • القصيدة • العدد ١٨٨ • ١٥ أبريل ١٩٨٦م • ٦ شعبان ١٤٠٧هـ

منذ وقت غير بعيد التفت شباب في السابعة والعشرين من العمر ، يعمل منذ ثلاث سنوات في بلاد العم سام ... ولاحتت أنه من الفئة التي لم تنبع من الحضارة الغربية ، كما أنه من عبي الآداب الرفيع ، وما أقلهم بين شباب اليوم ... ونحن في أمور شتى فوجدت أنه من المزمين بالشعر والزجل ، وإن ما حفظه منها يدل على التفوق وحسن الاختيار ؛ وروى لي بعض ما قرأه من روائع الأدب العربي والعالي فجمعت روايته دليلاً آخر على الحاسة النقدية والقدرة على الاستيعاب الشري ، فلم تكن روايته من قبيل « الاستعراض » لما يُقرأ بالعين ليسرده اللسان دون أن يحسه الفهم والادراك ...

وفي الواقع أنني كثيراً ما التقي في حياتي العلمية بأناس - من الصغار والكبار - غلوين كلام واستعراض ، يرددون كالمخاروت آراء غيرهم - حتى لو كانت خاطئة - فيكفي أن تكون « مرقعة » بأحد الأساليب الملامعة كي يمتدحوا بدورهم ويدون تميز جحيجا لا يترسب إليها التشكيك ، فهم يمتدحونها ، بل وأحياناً ما ينسبونها لأنفسهم ليتخلوا مظهر المكلف المظلم ، وهم أبعد ما يكونون من هذا وذلك ... لذا فقد تمومت أن احسن الأصغار ، ولا اتسرع في الحكم على الأشخاص ، حتى أثبت - ولو إلى حد ما - الزائف من الصحيح وهذا ما فعلته أيضاً هذه المرة . تركت حسام فخر يتكلم ، ودعته في « لحاظ » إلى الإغاضة ، فكان لي ما أرتد ... وهكذا علمت أنه « يكتب » منذ وقت بعيد ، ويراسل كثيراً من « المجلات » ، ولكننا نصرف كم تفضل الصحف المصروفة الأسماء الزبانة على المحاولات الجادة ... وطمأنته بأن « مجلة القاهرة » تسير على نهج خالف ، فهي تعطي مكان الصدارة لأبداء الشباب ، وتسد بالتعرف والتعريف بهم . فوجدت بأن يرسل إلى مجموعته القصصية « البساط ليس أحدياً » التي كانت وقدك على وشك الظهور إلى حيز الوجود . ووجدته يدور أن أقمها إلى قراء « القاهرة » ، إذا وجدت أملاً لذلك ... وبعد هذا اللقاء بضع أسابيع حل لي البريد هذا الكتيب الأنيق وغيره من الكتب الجيدة التي أنرى تقديمها تباعاً للقرءاء . وإذا كنت لم أبر بوعلى قبل اليوم فلذلك لأن وصول هذه الكتب تزامن مع مشاغل أخرى ، فعملة للجميع ... لكن الحيلة أولسويات ، وليكن « البساط أحدياً » بيتاً ، حسب قول حسام .

صدر هذا الكتاب بغلاف يجمع بين عدة ألوان مميزة شأنه شأن محتويات الكتاب « والتنوعة » ، وهذا الخلاف صممه الفنان صلاح جاعين : اسم المؤلف باللون الأبيض ، ومزوان الكتاب باللون الأحمر ... ، وحل خلفية تتراوح بين اللونين « النيل » والبشجي

صورة رجل مهموم ، عابس الوجه ، يسير على ملاحه اللون الأسود ... رجل « يرم شباته » ، وصوب نظرات ثابتة إلى شيء بعيد قريب ، وفي حيله الفاضحة الحائلة قرأ السخط والضييق والتورم ، مع شيء من الحسرة التي تشاور الشفقة ... فإذا فتحا الكتاب والفتيا نظرة سريعة على الأهداء وقائمة المحتويات جشبت انتباهنا أمور ثلاث : أولاً أن هذا الكتاب الشاب اهتدي باكورة انتاجه إلى « جلدته » ، ثانياً : أن عناوين القصص لا توحي بانتباه إلى لون واحد بل هي مزيج من البساطة التي تميز الروح الشعبية والواقعية الثابتة من الحياة اليومية بالإغاضة إلى لغة شاعرية ؛ ثالثاً أن قصصه قصيرة جداً ... بل هي أحياناً في غاية الإيجاز ...

ولنبدأ بالأهداء الذي يقول « إلى صديقي الأثرى [...] جلدن ، هذه العيارة تحمل في طياتها لغة وفاء مؤثرة ، فليس لدى كاتب شاب أعز من باكورة إنتاجه يهديها بفخر إلى أستاذ قريب إلى نفسه حبيب إلى قلبه ... والذي يمتنا هنا ليس صلة الرحم بين الأقرباء وإنما ما ينفذ عنه هذا الأهداء من أواصر قوية بين الأجداد والأجداد ، لهذا الترابط الأسري هو دعامة الشعور بالانتماء وما أوجعنا إليه في هذا العصر الذي يسوده التفكك السائل ، ونجساحه المزايدات المشغلة فيها يسمى بالصراع بين الأجيال . أما من الناحية الفنية البحتة فالأهداء عادة وفاء بدين ، أو اعتراف بفضل ، أو اشارة بتأثير تذكري أو أدبي . ونحن وكننا لا نسلم شيئاً من هذه « الجلفة الصديقية » ، إلا أننا لابد وأن نقدر فيها على الأقل ما زرعت لدى حفيدنا من أحسانه وحسب لئن السرد . نحن لنس لديه - ابتداء من العنوان - تأثير التراث الذي تنتقله الأجيال تباعاً ، والذي سيطر حياً في ضميرنا الجمعي طاملاً ظلت هناك السنة تروى وتسمد بترديد الحديث الشيق للمعاد ، وأذاً نصفى وتشتت بالإحصاء ، فطلب المزيد من سحر الكلام ... في اعتقادنا أن السمة الثانية لهذه المجموعة هي عنوانها التي تجمع بين البساطة والواقعية والشاعرية وهي إلى حد كبير وريدة هذا التأثير ، فلي جانب العنوان الرئيسي « البساط ليس أحدياً » هناك عناوين أخرى كثيرة حافلة بإبداعها سحرية مثل « ليلة القدر » و « الليالي » التي تجملنا نسج في ملكوت علوى أو في جو غيالي ؛ وأخرى مثل « موت جاموسة » و « برد طوبة » و « جملتنا تنمطر بالبراءة أو بأن فرأيننا ترتمد لم « شجرة وعصفورة » و « مركب مجذولين » وهي عناوين توحي بالرومانسية والحزن إلى الانطلاق في رصاف الطبيعة أو بين احضان الله ... هذا إلى جانب عناوين واقعية تصدتنا بالحقيقة اليومية المرة التي ليس منها فتاك مثل « الزجاج الممشق » و « شفق لوسك للتصليح ... » الفصح نقداً أو بالتقسيط ؛ وتنتهي المجموعة بعنوان

الجور .. وفي اللحظة الحرجة التي اراد ان يتحلل فيها بين اختارها «زوجة» انقضت عليه يد «خشنة» ، انتزعتها من أحلام النوم واليقظة .. انه حسن الصبر جاء يطالبه بالحساب ، فهل يقبل ان يعطيه كل ذلك بلجان .. ؟ انخذ المضيف يمشي في الشب «يعينين باردتين جامدتين» فاستوى عليه الملع ... ولكنه استجمع اطراف شجاعته ، واستعد لتفديد أوامر السيد الكبير التي ما تصور ان تكون مثل هذه الرحيشة والشراسة الدموية :

«حُدْ حد السيف واتزل إلى القرية» ، القتل صاحب حفل الفصول الذي يسكن بجوار الجرن ، وعد إلى القصر قبل ان يغيب منه حل السيف لكن هذا أبى ماسمولاي [...] «أهوس أب لأصيش هنا ؟»

فيرا ان حسن الصبر يعرف الضامم والأخذ والعطاء ، والمناقشة لا ألبها ، ... وصاحبا قد اعمه الترف والباخ بعد طرد النطق . فهل يستطيع الآن ان يقول لا ؟ ان ما يطلب منه يفوق الكلام .. حرق الزرع ، واجتاحت الشجرة من الجبلور ، والقضاء على الاصول والفرع .. اخون من هذا المطلوب ! ولكن هل يملك صاحبا القدرة على التكوص ؟ فقدت الدهشة لسانه وطأني صوابه : «مددت يدي صامتا واخذت السيف» خرجت من الباب وتزلت التل للفرق شامرا سيقي في يدي ، ورأى الجنة .. واماني في الظلام والتم ...»

بهذه الخاتمة القائمة الموقظة تنتهي القصة والكتاب معا ، ويضي السؤال : هل يسقط الأب صريعا على منبج الوصولية ؟ هل يسيّل دمه الزكي قربانا لجنّة المصوبة ؟ أم ان هناك سيلا أنغر للخالص من حفل النور ، ويحيى الدود ، دون الوقوع بين برائن الذل ؟

رائدة الوجودية

تأليف: د. إمام عبد الفتاح إمام

صبر حديثا عن دار الثقافة للنشر والتوزيع كتاب «كيريجور» رائد الوجودية ، مؤلفه الدكتور إمام عبد الفتاح إمام أسند الفلسفة بجامعة عين شمس .

يعرض المؤلف لحام فكر وفلسفة كيريجور عبر أبواب أربعة : فتناول في الباب الأول مفهوم «التفكير» عند كيريجور كمبدل لفهم «فلسفته» عند ... وشبهه . والتفكير الكيريجوري هو المجهود الأول في فلسفة

كيريجور ، وأيضاً يقوم بنص الدور الذي يقوم به الشك الديكارتي ، أي تطوير الأرض التي ينوي أن يقيم عليها الفيلسوف بنساقه الفلسفي . والبناء عند كيريجور هو تشيد الذات الأصيلة وهذا بدوره يحتاج الى خطوات كثيرة يقطعها الإنسان للوصول إلى هذه الذات الحقة والتي تمنح عند فيلسوفنا الذات المسطحة التي تصل غيبتها الأثرية بتجولها بين يدي الله وأربابها به من خلال الملائكة والألم والاضطراب .

اما الباب الثاني فيعرض فيه المؤلف للطريق الطويل الذي يحاول الذات أن تقطعه لكي تصل إلى غايتها بعدما بالمرحلة الحسية المباشرة وأطوارها المختلفة ، إلى المرحلة الجمالية التأملية ثم للرحلة الأخلاقية والتي تظهر فيها أصالة الذات في الاختيار واتخاذ القرار والعمل على تحقيق الواجب . يد أن الذات الأخلاقية ليست هي الذات الإنسانية الحقة عند كيريجور ، فهناك مرحلة أعلى هي المرحلة الدينية ، وهي بدورها تنقسم إلى مرحلتين ، الأولى هي بداية ظهور الذات المتينة التي تص أن هناك اختلافاً مطلقاً بين الله والعالَم ، أما الثانية فهي الإيمان الحقيقي والتسليم بين يدي الله . ويرى كيريجور أن هذا الارتباط بين الذات والله لا يمكن أن يكون مباشراً بل لابد أن يحدث شرح أو إقسام أو اضطراب في هذه العلاقة ، ثم تعود إلى الارتباط الوثيق بالله .



ومن هنا جاء الباب الثالث الذي يعرض لأمراض الذات كالتأنيس والقلق والاضطراب الأنا والخطيئة الموروثة والفعلية وخصائصها وتناجها . أما في الباب الرابع فقد وصل بنا المؤلف إلى الغاية المنشودة وهي «خلاص الذات» ، بلغم الحقيق هذه الكلمة ، هذه الذات في رأي كيريجور هي الذات المؤمنة أو المكتنية وبصفة خاصة المؤمنة بالديانة المسيحية .

ويعلق المؤلف على هذا الرأي بقوله «أن المسألة أكبر عمقاً من مجرد الدعوة» ، أو الوطء بالسحبة ، انها محاولة لتحقيق ذات الإنسان عن طريق الدين ، فهي تمثل آخر محاولة كبرى لاسترجاع الدين بوصفه الأداة النهائية لتحرير الإنسانية من التأثير الهدام لنظام اجتماعي ظالم.

وفلسفة تنطوي في جوارتها على نقد قوى لجمته ، بدنه بوصفه مجتمعاً يشوه الممتلكات الإنسانية ومخاطمها .



والنوعية

د. محمود سري طه

دراسة علمية جديدة يتناول فيها المؤلف الطاقة التقليدية والنوعية في مصر والعالَم من خلال رؤية تقليدية ترى حتمية استخدام الطاقة النووية في مصر شأنها في ذلك شأن أي دولة متحضرة وواعية لجميع ظروف العالم من حوها وما مستطور إليه أمور الطاقة فيه .

وقد أورد المؤلف هذه الدراسة بابين رئيسين .. يتناول الباب الأول منها الطاقة التقليدية .. وحرر في سبعة فصول تشمل عرضاً لأزمة الطاقة وتصورات حلها واحتمالاتها .. ثم النفط التقليدي وغير التقليدي .. والغاز الطبيعي والفحم والطاقة المائية ، وأخيراً مصادر الطاقة التقليدية في مصر ثم تكنولوجيا تخزين الطاقة .

ويتناول الباب الثاني الطاقة النووية .. وحرر في ستة فصول تشمل التعريف بالطاقة النووية وطرورها في العالم مع نبذة عن موضوع طاقة الاندماج النووي ، وحجم إمكانياتها وسبلات استخدام الطاقة النووية ، ثم عرض لجميع النوايا النووية وطرق التخلص منها . مع بيان لأهمية استخدام الطاقة النووية لحل مشكلة الطاقة في العالم ، وعرض لمواقع وسعة المقادير النووية القائمة والمزمع إنشاؤها . أما الفصل الخامس فيدور حول مصر ومصر الطاقة النووية مع مناقشة أسباب حتميتها ، وأخيراً يتناول المؤلف تحليل حادث المفاعل النووي بولاية ينسلفانيا الأمريكية مع طرح رؤية جديدة بالنسبة لحل معاملة استخدام الطاقة النووية سلمياً .

الكتاب صادر عن الهيئة العامة للكتاب . عدد صفحاته ٢٤١ صفحة من القطع الكبير .

نيولا ريشر

ترجمة ودراسة وتعليق

الدكتور محمد مهران

... يقول مفكرنا الجليل الدكتور زكي نجيب محمود في تصديره لكتاب «تطور النطق العربي». والكتاب الذي بين أيدينا الآن، هو من أدق وأشمل ما يعرض علينا تلك الصورة الفنية للدراسة اللغوية عند أسلافنا.

ويتناول الكتاب تلك الفترة المزدحمة في تاريخ العرب والتي شهدت اختلالات البحث النطقي وشيوعه، وتقدمه واتساعه، وسدده وجزوه نتيجة لمختلف الدوافع والظروف الحضارية، في الفترة ما بين الخلافة العباسية تقريبا وحتى القرن العاشر الهجري، بأسلوب علمي جليل من زود بالتعليقات والشروح ومقدما له بمقدمة علمية مستفيضة.

يبد أن المترجم لم ينفذ أمام هذا العمل الكبير موقف الناقل إلى اللغة العربية، فحسب، بل حاول بعد دراسات دقيقة استكمال بعض المعلومات الخاصة بالشخصيات العربية والتي أهملها المؤلف، كما قام بإضافة قوائم من المناطق العرب الذين لبسوا أدمارا في تطور النطق العربي والتي لا تفل من أنوار كثير من المناطق الذين كانوا موضع تركيز من جانب المؤلف وخاصة بعض المتأخرين منهم أمثال محمد العامري، و د. رفيع الدين الجليل، و د. ابن جصاص، و د. البساطي، و د. محمد الحفري، و د. الشيبيري، وغيرهم الكثير وهو ما لم يذكره المؤلف.

المستشرقون في مصر

ترجمه من اليونانية إلى الإنجليزية

د. نيولا ريشر

نقله إلى العربية

محمد حسن طافا

«كتاب والقوانين» هو أقصر كتب أفلاطون، وقد حشد فيه خبرة السمين حاشا أن عاشها مفكرا وفارسا للحياة. وعلى الرغم من أن القوانين، هي أقل مؤلفات أفلاطون الكبيرة فيروها... إلا أنها في الواقع، ومن بعض النواحي، أكثرها تعريفاً بأفلاطون.

يقول د. نيولا ريشر في مقدمته، تلخص مسألة حياته (أفلاطون) في أنه جاء إلى الدنيا في عصر لم يكن فيه لأتينا دور مهم تلعبه في التفرغ حيث كانت قد فقدت على الإطلاق صوت الأخلاق الذي لا تستطيع أية أسن أن تلعب بغيره دوراً

عزماً في حياة البشرية، وهو كائنيتي متبلية شعوراً وروحياً بالعمل السياسي، رأى أنه يستطيع فقط أن يؤدي خدمته للرؤساء لأتينا، وللحضارة اليونانية والإنسانية على الإطلاق بنحو غير مباشر. ولهذا وهب نفسه للثورة والتعليم... فلو أن القادة المأمولين لجبل ثابته دبروا وفقاً لنظرات سليمة في السلوك فانه يمكن بهذا التحول أن يتحقق شيء في عملية صنع المواطن الصالح.

... فأفلاطون يقدم لنا في كتابه «القوانين» مشروع ضمخ فكر فيه بمثابة وأوغل فيه وهو «المستور» و«نوع القانون» اللذين على السياسي الحق أن يبحث عنها لكي يحافظ على مستوى أخلاقي رفيع وسلمي في مجتمع هيليني.

ومن الضروري لفهم الكتاب أنها جيداً أن تعرف أن أفلاطون كان مقتضاً بأن الأيام الزاهرة لحكومات المدن التقليدية قد انتهت، وأنه إذا ما أردنا أن نحافظ على الحضارة الهيلينية ففنا يكون ذلك ينظم دستورية ذات طابع فريد... وهو يضع أمام القيان الذين سيدهون بالقفل لكي يتكبروا تلك النظم أراءه من المباحية والأسس التي يجب أن يقوم عليها ذلك العمل إذا كان يراد له البقاء والجدا... .

... فأفلاطون قد تجس في هذا المؤلف الحلال بكلتي يديه على الامتياز الذي أصبح به الإنسان سيد المعاولات، ذلك الامتياز الذي هو الخلق، و«الطبي»، ومن ثم حاول تقديم رؤية فلسفية سياسية تتفق مع هذا الامتياز. فهو يصير على أن كل مواطن مولود هو (كما جاء في الكتاب السابع) يجب أن يتلقى تدريباً كافياً في عناصر العلوم، ويمارس هذه التريبة من مبادئها الأولى، بل هذا هو السبب في أن وزير التريبة عنده هو الوزير الأول في المجتمع... بل وفيما جاء في الكتاب الثالث عشر والآخر من أننا يجب أن نطلب من جميع التلاميذ المشرحين لشغل مكان في المجلس الدائم للأمن القومي سمواً في علوم اختتمته والفلك إلى جانب رفعة في الفضيلة والتقى.

الثقافة والمجتمع

تأليف: رايون ويلامز

ترجمة: وحيه سمعان

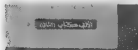
مراجعة: محمد فتحي

... في العقود الأخيرة من القرن الثامن عشر وفي النصف الأول من القرن التاسع عشر استخدمت لأول مرة في اللغة الإنجليزية مقابلة هذه لكافة ذات أهمية أسبوعية ودالة مؤقتة. واكتسبت مجموعة أخرى معاني جديدة بالإضافة إلى استخدامها السابق في مجال اللغة. ويرجع ذلك إلى أن لغة غط عام لتتبر طراً على هذه الالتقاء... فها هو هذا

التمتع...؟ وما هي أسبابه...؟ وكيف حدث التغير...؟ ولماذا حدثت...؟ تلك الأسئلة وجابها بآجدها متضمنة بين سطور هذا الكتاب.

فليست الاقفاض التي يوردها المؤلف وهي (صناعة... هجرانية... طبقة... فن... ثقافة... سوى شريحة من التغيرات العريضة التي يحاول من خلالها أن يتبع الفكرة والثقافة حتى وصلت إلى يومنا هذا... ومن ثم فالكاتب أشبه بالرد القصيري لاستجابات العصر شعوريا وفكريا تجاه التغيرات التي حدثت منذ أواخر القرن الثامن عشر في الفكر الانجليزي ايان الثورة الصناعية وحتى القرن العشرين.

... ثم اتجاهات متباينة ومعقدة، يحاول المؤلف الوصول إلى سيطرة نظرية جديدة عامة للثقافة عن طريق تقنية التراث المتد الصنع. ولعل ما علم المؤلف إلى إثارة هذه الموضوع الخصب، على حد قوله هو أن انسان القرن العشرين يحمل هذه الثقافة بين جباهه ولم يحاول في الوقت نفسه أن يفهم طبيعتها وشروطها ومن ثم فلم يصل بعد إلى سببها عامة سببها نحو المشاكل الاقتصادية والاجتماعية والفكرية، والتي يردها المؤلف إلى الثقافة.



عن: وحيه سمعان
ترجمة: وحيه سمعان
مراجعة: محمد فتحي

... ولصياغة هذه النظرية الجديدة للثقافة طاف بنا المؤلف حول مفكرين وأعلام كثيرين أمثال: «مل» و«بنتام» و«كولردج» و«كارليل» و«ج. ه.» و«نيومان» و«ماتيو أرنولد» و«و. ه.» و«مالوك» و«جورج بينجت» و«شو» و«هولم» و«لانسو» و«وت. س.» و«الويت» و«جورج أوردويل» وغيرهم كما حاول أن يستشعر هذه النظريات في «الروايات الصناعية»، و«علاوة الفن»، و«المجتمع»، و«الغاية» و«الماركسية» وعلاقتها بالثقافة من خلال عرض شيق جذاب.

التصوير الإفريقي التقليدي وأثره على التصوير السودانى المعاصر

مصام عبد الله

التقليدى وأثره على التصوير السودانى المعاصر .

— فالفنون الإفريقية والتشكيلية تتميز بمطابع فريد ، تبرز فيه خيوط الفن بالحياة والدين في وحدة إبداعية جمالية ، وقد مهدت الحياة الإفريقية التقليدية بفلسفتها الاستثنائية عن معنى الحياة والموت وما بعد الموت إلى ميلاد الأسطورة .. والتي دلت بدورها الإنسان الإفريقى إلى التصور والخيال والتعبير الوجداني . فالصراع الأسطوري بين الطبيعة وما فوق الطبيعة عبر عنه الفنان صراعاً آخر بين الكتلة والفراغ والسطوح والألوان ، مما جعل كل الحامات والسطوح مسرحاً لإبداعاته . ومن ثم فقد كان لارتباط التصوير الإفريقى بالفكر الميثولوجى والذى أثره في تميز الأشكال المتعددة التى استخدمها الفنان الإفريقى مثل : التصوير على الأقمشة والتصوير على الأجساد والمشغولات والفخار والسلف .

— كان للهجرة الاستعمارية الأوروبية على أفريقيا أثرها في كسر حاجز العزلة الذى طوق الثقافة الإفريقية بالغموض ، فاشاع مفاهيم متعددة حاولت أن تسقط قيمها التقليدية على الفنون الإفريقية والتشكيلية على وجه الخصوص لتنتعها بالبدائية والبساطة ، والفن غير للفن مرة ويسارتها في أحضان (الميثاليزيشا) والسحر والعجز في التحليل التلقئ والمقلان مرة أخرى .

وهي بذلك تسقط من حساباتها التصورات الحبابية والروحية والكوامن الفكرية والوجدانية للمسألة الإبداعية في الفن الإفريقى .

— ومن هنا تأتى أهمية الرسالة التى تقدم بها الباحث/عادل كبيدة لتبيل درجة للمجستير من قسم التصوير بكلية الفنون الجميلة بجامعة القاهرة ، وموضوعها «التصوير الإفريقى



لوحة من الفن السودانى



لوحة من الفن الإفريقى



د. أحمد الحليم

مفهوم الطبيعة والانسان في فلسفة فيورباخ

— يسمد — لودفيج فيورباخ (١٨٠٤ - ١٨٤٧) من أبرز الميجلين الشباب المسلمين يتخلون الجشع السوي في الفلسفة الميجلية ، وهو الوحيد الذي استطاع أن يتعمق نتائج لفلسفة هيغل ويخلص إلى لها ، بحيث يمد حلقه وصل عامة بين مثالية هيغل وتيارات الفكر المعاصر المختلفة .

ويؤكد (كارك ماركس) وكل شرح الميجلية أمثال (جان هيوليت) و (أوجست كورنو) و (ماركيز) أن فيورباخ هو الوحيد من بين الميجلين الشباب الذي تجاوز الفلسفة الميجلية ومسا كل لفلسفة مثالية متخذاً إزاهما موقفاً نقدياً ، كما يتجلى ذلك في كتاباته مثل «تحويل الفلسفة الميجلية» عام ١٨٣٩ .

— وقد أكد فيورباخ مراراً ضرورة إصلاح الفلسفة وكتب في ذلك العديد من المؤلفات مثل :

« ضرورة إصلاح الفلسفة » و «دهاوي مؤتة لإصلاح الفلسفة» و «أسس الفلسفة ومبادئ فلسفة المستقبل» قاصداً من ذلك إلى تأييد مدلولين أساسيين :

أ. — نقد المثالية بكل صورها لدى «نيكار» و «كانط» و «دش» و «شليخ» و «هيغل» .

ب. — التوحيد بين اللاهوت المسيحي التقليدي ومفهوم المطلق الميجل متوكداً على

— ولما كانت الدراسة تستهدف اجلاء التأثيرات التشكيلية للثقافة الأفريقية على الفن التشكيل السوداني المعاصر فقد عمد الباحث للتعرض بالتفصيل للروايد التاريخية إلى جانب حركة الترامد الثقافي المعالمية . وقد توصل إلى أن السودان كان مركزاً تداخلت فيه ثقافات ثلاثة .. الثقافة المحلية الأفريقية والثقافة المسيحية والثقافة الإسلامية العربية . بيد أن الرعييل الأول من التشكيليين السودانيين (مدرسة الخرطوم التشكيلية) حاول أن يلمس طريقاً بين هذه الثقافات يبرز تفرده وأصالته وقد ظهر ذلك جلياً عندما تفرّد الفنان (جلوب. رباح) باستغلال للثقافة الشمسية والخشب في صياغة رؤيته التشكيلية وقد استمر تنوع التعبير التشكيلية بنظم التاريخ لتتعدّد دعوى التأسيس أشكالاً أخرى على يد الرعييل الثاني عند جماعة (البورين) بزعامة (شداد) و (كمالاً اسحق) .

ويكون إجمال أهم نتائج البحث فيما يلي : (١) أن الفن الاتريفي قديم قدم الحضارة الإنسانية وهو ينطوي على تركيب إبداعية معقدة تليد في روتها بسيطة وليست بدائية ، كما أنه يتميز بأسلوب خاص وضرورة فريدة وأصيلية في ارتباطه بالبيئة والمدين والاساطير ..

فالفن الأفريقي من الجميع وإلى الجميع . (٢) تفرد الثقافة القوسية الميجلية في السودان ، وذلك بيلمها الشديد إلى التراث الزاخر بالتعدد والتفرد في أبعاد البيئة ومن ثم استطاع التصوير السوداني المعاصر على المدى القصير أن يحقق دوره التاريخي في درأ حدة الاضطراب الثقافي بمحاولته خلق هوية للتشكيل السوداني المعاصر .

— وفي نهاية المناقشة ، قررت اللجنة العلمية المشكلة من : د/صبري منصور : مشرفاً ، د/أ. د/عز الدين اسماعيل : عضواً ، د/زكريا الزيني (عضو) منح الباحث درجة الماجستير .

الموقف الإنسان في مقابل كل صور التقديس والتثليث المسيحي . وقد كتب عن الصلة بين المثالية والسبين ، متخذاً العلم منهجاً والحق وسيلة للتعرفه وابطاً بين الفلسفة والعلم . ومن ثم فقد عمل على نقد مفهوم الكاتوليكية في «تصور الله في ذاته» مفصلاً مفهوم البروتستانتية في تأكيد تصور الله من أجل الإنسان ، كذلك إعطاء تصور جديد للإنسان مؤكداً أهمية الدين بالنسبة له .

— بيد أن الدين عند فيورباخ ليس ذلك الدين المله بالأسرار والغيبات والتثليث ، بل هو الدين الإنسان وتلك نقطة أساسية في فلسفة فيورباخ وهي تأكيد أهمية الدين بالنسبة للإنسان .

فالإنسان عند (حيوان متدين) ، والدين يمثل العلاقة العاطفية بين الإنسان والآخر ، تلك العلاقة القائمة على القلب والتي تتمثل في حقيقة واحدة هي «الحية» . لفلسفة الدين مشتقة من الفلسفة الكاثوليكية والتي تعني في الأصل (رابطه) وعليه تكون كل رابطه بين إنسانين ديناً . ويؤكد فيورباخ تغلغل هذا الدين في قلب الإنسان ، فالدين هو جوهر القلب . وهنا يعمل «فيورباخ للمادى» أو صاحب الفلسفة الطبيعية كما يطلق على نفسه ، إلى قمة المثالية .

— ومن خلال ذلك اهتم «فيورباخ» بالتأكيد على جانبين في حياة الأهمية بالنسبة لحضارة الإنسان المعاصر هما : (١) فلسفة الطبيعة . (٢) ضرورة تحويل اللاهوت إلى علم الإنسان وتلك إصطلحه تصور جديد للإنسان ، يتميز بأن الإنسان أصبح فيه هو الإنسان المتدين وأساس هذا الدين هو الحب .

— ومن هنا جاءت أهمية الرسالة التي تقدمها الباحث/أحمد عبد الحليم عطية ليل درجة الدكتوراه من قسم الفلسفة بكلية الآداب جامعة القاهرة وموضوعها «مفهوم الطبيعة والإنسان في فلسفة فيورباخ» . وقد جاءت الرسالة في بابين رئيسيين واشتملت على ستة فصول من : مفهوم الطبيعة ونظرية المعرفة الحسية عند فيورباخ ، والإنسان والدين والأخلاق . ويتضح في ثنايا الرسالة القيمة الكبرى التي أعطاهما البحث لبدأ فيورباخ الانتروبولوجي الذي يؤكد على الإنسان كعناصر للفلسفة الميجلية ومن ثم يعد فيورباخ هو البداية الحقيقية للتيارات الفلسفية المعاصرة خاصة تلك التي جعلت من «الإنسان» موضوعها الأساسي .

وقد قررت اللجنة العلمية المشكلة من : د/عبد الحليم مشرفاً ، د/أ. د/عبد الفتاح إمام : عضواً ، د/أ. د/عبد الرحمن رجب : عضواً ، منح الباحث درجة الدكتوراه مع مرتبة الشرف .

مهرية

معدودة جعلت فن التحت يدو - للمعين غير المدربة - وكأنه متشابه . وأهم ما يلفت النظر - بشكل عام - هو قدرة الفنان المصري الفاتحة في التغلب على المواد الخام ، على الرغم من اختلاف أنواعها وتباينها ، فلقد تمكن من معالجة أشد أنواع الأحجار صلابة ، مثل الجرانيت الأسود ، الجرانيت الوردي ، الديوريت الذي يقرب في صلابته من الجلبد . كما أن مهارة الفنان المصري تجلت بوضوح تام عند إبراز أدق التفاصيل وإعطاء المسطحات ليونة وطراوة إلى جانب براعة الصقل لأضلاع نوع من البريرين إلى المواد المستخدمة ، هذا حال خلاف مجالته للنقش في الحجر الجيري ، ولا يفتونا التوبة إلى أن الغالبية العظمى من التماثيل والرسوم المصرية كانت ملونة ، فقد حرص الفنان المصري على إعطاء كل شيء لونه الذي خصه الطبيعة به ، لكن الألوان - في أغلب الأحيان - لم تكن تفضل عوامل الصرية .

أما فن تل العمارة - على وجه التحديد - فإنه يمثل حضارة عصر قائم بذاته في تطور الفن المصري .

اختناختن

تغيرت أساليب الفن المصري - في تل العمارة - لأول مرة تعثر على (يد بشرية مرسومة رسماً صحيحاً بحيث تتفق عند المقص ، وكذلك فإنها للمرة الأولى التي نجد فيها قدماً بشرية قد رسمت بحيث تظهر أصابعها في شكلها الأصلي الصحيح) .

يعزى بعض الأثريين ذلك التحول العظيم إلى إشراف اختناختن على توجيه الثورة الفنية الجديدة وتشجيعه لها ، حيث وافق على تصوير نفسه بصورة تبدو فيها ملامحه جيدة ، وما يجدر ذكره أن الصور الكريكتورية التي رسمت للملك اختناختن كانت تمثل تخطيطات أولية ، ويرى بعض الأثريين أن هذه التوثيق الفنية تدل نوعاً من التثمر والتعبير عن السخط من جانب أنصار كهنة آمون للسفيرة والشهير اختناختن ، وقد ساد أسلوبهم حتى أن أنصار اختناختن قلده .

لقد كان أهم ما يشغل انتباه الربيع واختناختن - هو التحليق في الخيال ، وإحياء بالشعر الذي يتخطى به الواقع ويتجاوز حبر أفق ما فوق الحلم . . . ومن هنا نبعت فكرة تفضيه عن أية تجاوزات فنية وإطلاق العنان لخيال الفنانين . . . وفي منطقة أمالي الخيال يربط الفنان - رغياً عنه - بالواقع ، كل الارتباط ، فالحقيقة جعلته يتعامل مع كل ما حوله من أشياء وكانت دون عرق أو قيود .

مثالاً في الجنوب ، حيث لا فاصل بين الشمس بأشعتها المضيئة وبين سمرة طين الأرض ، في مدينة العمارة - تل العمارة - بما تحويه بطن أرضها من جدران ومقابر تتجلى بكنوز الحلود والأبدية .

يرجع فضل ما يحويه أرض تل العمارة بين جنباتها للملك الحارم الثاني على التقاليد المروية المماررة أنتحب الربيع « اختناختن » [١٣٧٥ - ١٣٥٨ قبل الميلاد] ، وتكشف تل العمارة النقاب عن باحت جديد للفن المصري هو ارتباط الإنسان بالشمس - الحركة ، ومن هنا بلغ الفنان الذروة عند نقله طبيعة الأشياء من حوله ، فهاهم يتسجل حياة الطير والنبات والحيوان ، وحركات الإنسان .

وإن كان أسلوب التحت المدب المصري القديم - يرجع عام - يتميز بعدة خطوط أساسية يمكن إجمالها في التمداد حركة التمثال ، حتى يقال لمن ينظر نظرة عابرة أنه غرض فنان ساكن جامد ، كما المصيرت أشكال التماثيل في هذه الأوضاع

تقناع الثورة

والصناعة الجديدة

فنان من الجبس لأحد رجال الدولة ، حث عليه في مرسوم التمثال تحتمس Thutmosis ، بتل العمارة ، وهو موجود الآن بمتحف برلين ، ويبلغ ارتفاعه ٢٦ سم .

وقد تم العثور على نماذج متعددة من الصلصال تشبه نفس القناع ، ويرجع أغلب الأثريين مرجع ذلك إلى كون هذه التماثيل - النماذج - تعتبر بمثابة أقنعة تمثل الحياة أو أكتمة للصوت ، ولكن بعض الأثريين يعتبر هذه التماثيل نماذج دراسية يصنعها الطلبة وراغبو تعلم القنون يقلدون فيها النموذج الأصلي وتكون من الصلصال أو الشمع .

والقناع واحد من النماذج المذهلة التي تمثل ثورة فنية ، وأهم ما يميز هذه الثورة الفنية هو تلك الحساسية الفاتحة للفنان المصري في القناع أهتم الفنان بإجادة أدق التفاصيل حتى أنه لم يتغاضى عن الكثير من العيوب الخلقية ، فقد أبرز المنطقة الأمامية لأصل الأذن ، كما أهتم بالتأكيد على الجزء الخلفي من منتصف أذن ، أما الغم فقد أجاد الفنان تفاصيله فتكاد تقترب حركته من الانقسام لأخطة الاستعداد للنقش ، هي في النهاية لحظة تأمل عظيمة للمنى انتصها الفنان ووجها القناع .

رأس الجواد

نقش غفيف البروز ، يمثل رأس جواد من تل العمارة ، ويرجع تاريخه إلى (١٣٥٠ قبل

الميلاد ، وهو موجود الآن بمتحف برلين . وبلغ ارتفاعه ١٢,٥ سم وعرضه ١١,٥ سم .

لقد كان أغلب النقش في عهد الملك اخناتن بارزاً داتل لمجاولف - أي غائراً - ومع ذلك فقد بقي أسلوب النقش الخفيف البروز - الماعى - موجوداً جنباً إلى جنب مع الأسلوب الجديد .

والنقش الخاص برأس الجلود تنوع فيه أشكال الحركة ، وبغلفه ايقاع سريع لا موطن للجمود بين خطوطه ، فالحظ فيه بدأ بنقطة تحركت سريعاً في تساق وتلاحق حتى كونت الشكل ، وفي حركتها كانت لينة مرنة فأضحت على النقش كله نبض الحياة الماعرة .



عزدة نفرتيتي

رأس الملكة نفرتيتي ، من الحجر الجيري الملون ، وهو من التحف النادرة المبهوة من تل الممارنة ، ومثواه الأمير متحف برلين ، وبلغ ارتفاعه ٥٠ سم .

لقد حثر على تمثال رأس الملكة نفرتيتي في مرسم التحات تخمس ، وهو غير متثال لرقة تصوير الجانب الصلب من الحياة ، ينهى بساطة ، ويكيل التشكيل فيه إلى الرقوة ويجعل الوجه مسحة من الخزن ورة الأسى ، ويتم نظرة العين الباقية في التشال عن نظرة ذكاء ، بالإضافة إلى ما تحمله الأنف من خطوط هي غاية للهارة ودقة الصنع .

هذا من التمثال أما عن صاحبة التمثال فقد حاول ملوك وملكات مصر هو أسماها على ما تبقى من آثارها ، تماماً كما حدث مع آثار الملك توت منخ آمون .

نفر تيتي

ظلت الملكة الجميلة مجهولة وكأسطورة تحو نصف قرن أو يزيد ، حتى تمكن الآثريون من الكشف عن شخصيتها ومعركة أسماها ونسبها ، فهي الملكة نفرتيتي زوجة امنحوب الرابع و اخناتن ، وقد اختلفت الآراء حول الملكة ، ففي رأى الدكتور ثروت عكاشة في كتابه « الفن المصري » يهد أنها محظية امنحوب الثالث ، ويقول بعض علماء الآثار أنها ابنة أجد الكهنة ، ويقول البعض أنها جارية نالت حريتها لجمالها ، أما دائرة المعارف البريطانية فتقول أنها من أبوين مجهولين . وكلمة نفرتيتي تعنى « الجميلة الغامضة » .

يرى الأستاذ حسن محمد في كتابه « سرقة ملك مصر » قصة سرقة تمثال رأس نفرتيتي : لقد رأى الألمان الاستمرار في التنقيب عن الآثار المصرية ، فقدم المهتمين الألمان « لودفيج بورشارد » يطلب إلى مصلحة الآثار يطلب ترخيصاً بالتنقيب في تل الممارنة . . وفي عام ١٩١٢م عثر « بورشارد » على تمثال نصفي ملون ولكن انسان العين اليسرى به ناقص أو ضائع .

أنهى « بورشارد » معالم التمثال والطين وقام بتعبيره إلى لثانيات عام ١٩١٣م تماماً كما يفعل النصوص ، ولم يعلن الألمان عن وجود التمثال لديهم إلا في عام ١٩٢٠م تماماً كمن يستتر على جرم .

وفي عام ١٩٢٣م تارث ضحية كبيرة في جميع أنحاء الدوائر العلمية والأثرية المصرية ، فأعلنت مصر تطلب بمعدودة تمثال نفرتيتي . وكانت وزارة عهد الخالق ثروت باشا ترى أن الحل الوحيد لعودة التمثال هو التحكيم بين مصر وبين ألمانيا .

وبدأت قضية نفرتيتي تصبح مجال نقاش وجدل في الصحافة الألمانية بعد أن زاد الضغط على ألمانيا وأوقفت مصر حمل جميع بعثات التنقيب الألمانية وهو إجراء جيد على كل حال .

وعند زيارة الملك فؤاد برلين في أواخر عام ١٩٢٩م وأثناء محادثاته مع المسؤولين الألمان أشار إلى التمثال ، فوعده الألمان بخبراً ، ولكن الوعد لم ينفذ . .

وجاء هنار إلى الحكم مستشاراً لألمانيا ، فطلب حسن نشأت باشا وزير مصر المقوض من صليبه وزير الطيران الألمان إعادة تمثال نفرتيتي الذي أبلغ هنر بوزوه وكان هنر قد احتل السلطة المطلقة فأكد أن التمثال لن يعود إلى مصر مطلقاً ، لأنه شخصياً - أي هنر - يهيم به عشقاً .

وبعد قيام ثورة يوليو ، وجدت في قصر الملك فاروق العما للطعمية بالأساقفة للفيلد مارشال الألمان « فون بروشتش » فعرضت مصر على ألمانيا مبادلة العما بتمثال رأس نفرتيتي ، ولكن الألمان رفضوا .

ومازال الرض مستمراً .

فهل توقفت مصر عن المطالبة ببرلين نفرتيتي ١١٩ ؟



أيادي الشمس

قرص الشمس تنتشر منه الأشعة في شكل هالة عكسية تغطي الملك اخناتن وزوجته الملكة نفرتيتي ، أنه نقش من الحجر الجيري ، وهو موجود الآن بمتحف برلين ، يبلغ ارتفاعه ٢٣,٥ سم وعرضه ٣٩ سم .

وجدت للوحة في مقصورة بإحدى حدائق تل الممارنة ، وهي تؤكد دوره الشمس المنتظمة التي يجب البشر قوى الحياة . في قمة اللوحة يتربع قرص الشمس وقد انشرفت منه أشعة ينتهي كل خط فيها بيد ، ولكن أغلب هذه الأيدي لا تنتفض على شيء ، وفي اتجاه كل من الملك والملكة توجد يدان مزودتان بشعار « عنخ » رمز « الحياة » وهكذا تنتقل « نفعة الحياة » ولتحة الأنف ثبت الروح في الملك الذي يحمل صهيته بين يديه والملكة التي تحمل بين يديها صهيته .



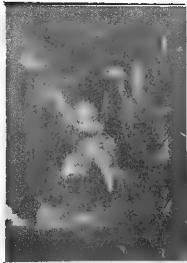
فنانو الضوء عبر التاريخ

شكري عبد الوهيب

عما لا شك فيه ، أن عصر الضوء قد مر عبر التاريخ بأحوال ، اختلفت باختلاف الظروف والأساليب . ففي مرحلة ما ، كان الضوء عنصراً كثيراً من عناصر اللوحة ، تابع للتكوين العام ، ولي أحيان أخرى ، كانت له الصدارة بين هذه العناصر ، وبتحبه كل مكونات اللوحة . والتاريخ الفني ملء بمثل هذه الانقلابات ، ولكن في أي من هذه المراحل لم تشابه قواعد وأساليب تناول هذا العنصر ، بل دأبوا ما يضيف الفنان إلى من سبقوه . لقد وقف الضوء يوماً وحده يناضل لإثبات وجوده ، ولكن الفنان الممثل هذا النضال فلم يرسم ما أضغه الضوء على هذه الأشياء ، فاستكان الضوء ، وفتح بدوره في إضاءة الأشياء . ولكن لم تكن استكانته سواناً ، بل إحناء الرأس للمعاصفة ، إلى أن جاء طور تقاسم فيه الضوء ، العمل الفني مع شوائمه الضال ، فاحتسب الفنان بإبراز كل المظاهر الناجمة عن سقوط الضوء على الأشياء سواء إضغاض الظلال أو تأكيد الملامح ، ونقل العين بين جنبات اللوحة في وضعت خاطئة . ولم يفتح الضوء بهذا الدور ، إذ تاق إلى اجتذاب اللون والاتصاف معه في توليفة جارية . وكان له ما أراد ، إذ مع منتصف القرن التاسع عشر ، ارتبط اللون بالضوء على أيدي التأثيريين ، فعكف الفنان وقتها على إبراز أثر المسحات الضوئية على المساحات والأشياء الملونة .

وناضل الضوء من جديد ، بعد أن قاموه اللون وانفصل عنه ليشكل له غاية خاصة لدى التعبيريين ، وأسفر النضال عن فن الضوئية أو النورانية ، حيث فن الضوء الحقيقي ، فن يعتمد على أحدث ميكاتوك العصر - وقتها - وهو الكهبراه ، فن استعمل كل المستترحات كي يعبث بنه معدلات البؤبؤ الصمم وكان الماقيوتين ، والبايوسوس وفنان الأوب مع حلة للمشاحل .

الطلاء والشمعة لوكاسياوس



كان عصر النهضة ، مرحلة فرار الإنسان من كل قيد فرضته عليه الكنيسة ، إذ نادى الإنسانيون بالحريية ، وبالصنوبر بالفرد وبلذاته . لقد اتسمت النهضة ، بأها عصر المكتشفات العلمية لكل من جاليليو ، وكوبرنيكوس ، وفاساليوس ، ووليم هارلي .

كانت منجزات العصور الوسطى في رأي الإنسانيين بقعة سوداء ، ومرحلة مظلمة إذا ما قورنت بمنجزات علماء الرومان والإغريق ، إنه عالم لا تكتشف الأسرار والمغموض ، عالم عليه الرجال .

ومع تسليما بنظام عصر النهضة ، إلا أننا نختلف مع الرأي القائل باعتبار ما فيها مرحلة متخلفة مظلمة ، وما ذلك إلا اعتقادنا بأن المسائل نسبية ، وأنه من العدل عدم التعميم ، إذ أن مرحلة ما قبل النهضة ، لم تخل من فترات مضيئة بل يمكن القول بأن بذور عصر نشأت بين ثنائيا هذه المرحلة ، لأن الأشياء لا تتبع من فراغ .

المهم ، لقد اتسمت مرحلة عصر النهضة بالدراسات الكلاسيكية ، وظهور شخصية الفرد ، ووصل هذا الشعور بالذات إلى قمته ، عندما جعل الفرد من نفسه أساساً لأنكاره وأفعاله ، فهاضمت الفردية هي الصلة الأساسية ، والجمهور الحقيقي لعصر النهضة ، ولم لا وقد خلق الله الإنسان على صورة الرب ، إذ قال الله تعالى تعمل الإنسان على صورتنا كبهنا . (الإصحاح الأول من سفر التكوين) .

وقد صاحب هذه الأفكار ، تحول كبير في نسبة المجتمع الإيطالي ، وتغيرات تنفق مع تقدسه للجمال ، والدعوة إلى التمتع بماهيج الحياة ، بدلا من الزهد والصوملة ، والتكشف الصارم . فكانت المرأة محور الجمال ، وفقر الفرد ، ففتح سلوكها يتفق مع هذه الحرية ، عا

إها رحلة طويلة ، حاولت خلالها بعض المدارس تقنين القواعد ، وأصبحت الأساليب المتميزة للفنانين واضحة .

مستأنول ينجاز فنان الضوء وأساليبه عبر التاريخ ، في مجال اللوحة التشكيلية . خاصة أولئك الرواد الذين شفقوا بمتنصر الضوء وتزعموا حركته ثم أرسوا تقاليد ضوئية استمرت لثبات السنين ولا زالت تعيش في وجدان المسيرة الفنية إلى اليوم . ولما كان الفنان لا يتفصل عن عصره ويسته ، فإلنا سوف نعرض في عجالة ، ما أحاط الفنان من ظروف اجتماعية وسياسية ودينية وفنية ، أثرت في تكوينه الفني ، وظهرت بوضوح في أعماله .

عصر النهضة :

عصر النهضة ، هو الثورة التي صاحبت حق مجالات الفنون ، كنتيجة مباشرة لإعادة اكتشاف الآثار اليونانية والرومانية ، وتلوق نواحي الجمال والأصالة فيها ، وتقليد أساليبها والإقتداء بها .



الزود - فيرنيكوباروتشي



أدى إلى الإيهام الحلقى والاجتماعى ، والاستهانة بالأدب العامة ، وضعف الوازع الدينى . لقد امتدت هذه الحرية إلى الكنية ورجالها فالتصرفوا عن أداء مهمتهم الرسمية ، وانغمسوا في ملذات الحياة ، ودخلوا دوامة الصراع للوصول إلى السلطة الزمنية . لكل ذلك ، قامت الحركات الشاذية بالإصلاح الدينى ، والمطالبة بالعودة إلى ساطعة المسجية ، والتفصّل بالإيمان والمقدسة والروحانية لأنها الوسيلة المثلى لإخضاع الطمأنينة والسكينة على المسمى .

أهم مصلى هذه الفترة سالونارولا ، ومارتن لوتر ، وكالفن .

خلفية فنية :

كان الفن قبل عىء عصر النهضة فنا دينيا ، كنسيا ، لارتباطه الشديد بمؤسسات الكنيسة ، وهيبتها عليه . إن الكنيسة من أساسها كانت كل ما هو ولى ، بل وتعارض إظهار مباهج الحياة في الأرض ، والدعوة إلى ملذاتها ، لأن الكنيسة ترى في مثل هذه الحياة المؤتة ، مرحلة تقود الإنسان إلى حياة حقيقية ، يجب أن يعمل لها الإنسان ، حتى يتم بالسعادة الأبدية في الدار الآخرة . ومن هنا كان على الفن مساهمة هذه الأفكار والتبرير في تيارها ، فظلت الموضوعات الفنية محصورة في تصوير النزعات السامية ومجيد حياة القديسين والرسول ، وإبراز قصص وشكايات استهضاهم ، والتركيز على تجسيد طهارة مريم العذراء ، ومصال الكتاب المقدس ، بل ما عوى من فضائل دينية ، كل ذلك في إطار لوزي يدخل البهجة على النفس مع اسراف في استخدام الألوان الملصهى . لقد رفضت الكنيسة للوحة التي تفضع بالمواقف والانفعالات البنيصة ، أو تصور جمال الجسم الإنسان ، أو تفضي المرح ، وتضيق البهجة والفرحة على واقع الحياة .

هكذا كانت حال التصوير قبل النهضة .

وباء عصر النهضة الإنسانية ، فسقطت كل الأتمة التي كانت تحجب أنظار الفنان ، فاستطاعت منه التصورة احتياار المناظر الطبيعية ، ومظاهر الحياة اليومية جنباً إلى جنب مع الموضوعات الدينية . لقد أعاد فنان عصر النهضة استكشاف الإنسان واستعراض جسمه ، سواء في حالة الحركة ، أو السكون كصياح حقيقي للحكم على كل الأشياء ، وقد أدى ذلك إلى زيادة العناية بدراسة التشريح للوصول إلى أسرار البنية الإنسانية ومعرفة المزيد عن قدرات وطاقت الأعضاء والعضلات . فتعددت الدراسات عن الجمجمة ، والأيامات والإشارات ، وحركة الجسم ، ونسبه ، ومقاييس الهندسية ، والرياضية ، والخاصية .

في هذه الفترة تراجع الموضوع الدينى قليلا ليُفسح المجال لموضوعات الحياة اليومية ،

يفرض فنان مثل تشيبا بوى تقاليد الفن البيزنطى ، ويصرص تلماسا على إبراز المواقف الإنسانية ، ومكنونات النفس البشرية . ويتابع جيوتو من بعده هذا الأسلوب ، حتى اتسمت لوحاته بالبساطة والدرامية ، مع الشعور بصمت الميدان . أما ما زانتير فقد اهتم بتناقضات الظل والنور كي يفضي التجسيم على شخصوس لوحاته . وفي النهاية تظهر مرحلة الفنان الميمرى الذى يجمع إلى جانب مهنة الرسم ، ولعله بالرياضيات ، والموسيقى ، والعلوم ، إنها مرحلة الشمولية ، بداية بفيردكيو وليوناردو دافينشى ونيلية الميمرى مايكل أنجلو ، وهنا تأخذ اللوحة شكلا جديدا يسم بالإنسانية ، والتالية في أوجهها مع لوحات رافائيل .

على أية حال ، إن سيدة النزعة الفردية الذنوبية ، أدت إلى تغلب الواقعية على المثالية ، وهذا يتضح مع النزعة العقلية التي سادت العصر ، والتي جعلت الفنان يتسلق القيم الرياضية ، ويصغر على أن يتحقق التوازن والإتسجام في العمل الفني .

لقد كانت النهضة الإيطالية مرحلة تحول الفن من العصر الوسيط إلى فن جديد له قيمه ، وموضوعاته ، وأسلوبه . لقد كان هذا التطور خطوة نحو الأمام ، غطاهما الفنان نحو غرائز صورة طبيعية ، أسهمت في إبداعه تلك النظرة الشحية البهجة ، فأصبح التجسيم والبروز وتنظيم القيم اللوئية ، والاهتمام بالسطح ، وإظهار القيم الحسية ، سمات هامة من سمات فن النهضة ، كذلك كان اكتشاف المنظور وقواعده ، سببا في أن يتكرر الفنان فضله الجديد ، يختلف عن ذلك الفضاء المقدس في العصر الوسيط ، وقد أقام هذا الفضاء على أساس من لخطوط الزهمية المتشابهة التي تبدأ من أطراف اللوحة لتصب وتلتقي كلها عند نقطة تفوس في عمق فراغ اللوحة ، فيصبح كل ما في

اللوحة من أشكال بمثابة المجال الهندسى لتقاطع هذه الخطوط مع عدد من الخطوط الرأسية والأفقية ، تحدد أبعادها نسب ثابتة ، وتعتبر بمثابة قاترن الجمال والانسجام .

إن الحرية التي تمتع بها الفنان في اختيار موضوعاته وأسلوبه ، جعلت النظرة إليه تختلف كثيرا عن العصر الوسيط ، فبعد أن كان حربيا ، أصبح فنانا مبدعا ، وقد ظهرت رباح التغيير أول ما ظهرت في الفن الإيطالى الذى وصل إلى قمة تطوره وازدهاره . بل أصبح العصر الذهبي للفنون التشكيلية ، ولهم ظهر وعاش عبقريه ، اعتبرهم العالم أعظم الأساتذة على مر التاريخ . عموما يمكن التمييز بين ثلاثة تيارات متعاقبة خلال عصر النهضة :

- التيار الأول - اهتم بالإنسان .
- التيار الثالث - اهتم بالظنل والنور .

أيضا يمكن القول بأن فن عصر النهضة قد مر بأربع مراحل :

- مرحلة أول : وفيها اهتم الفنان بما في الفن من عنصر الواقعية ، بل وعاكسة الطبيعة عاكسة مباشرة . وأهم فنان هذه المرحلة ، تشيبابوى ديتوتو ريزيانو . ولقد سار فن التصوير خلال هذه المرحلة في اتجاهات ثلاثة :
- الاتجاه الأول : معالجة الموضوعات الدينية أولا يمكن تسميته فن الريهان .
- الاتجاه الثانى : الاهتمام بالإنسان كمحور للكون أو ما يمكن تسميته فن الإنسانيين .
- الاتجاه الثالث : المزج ما بين الاتجاهين السابقين ، مما جعل الأعمال تنسم بالرفعة والشاعرية . ويغل هذا الاتجاه كل من : ب . جوتوسول و بوتيتشلى .

مرحلة ثانية : وهي مرحلة اكتشف فيها الفنان طريقة للتعبير عن مطابقة الطبيعة ، فالتت



لقد شكل المذهب الإنساني وجدان وفكر مايكل أنجلو، كما تملكته النزعة الدينية . متمثلة في تعاليم سانثو أرولا - ولذلك كان عليه أن يجد الصيغة الملائمة للتوفيق ما بين أشكاله وأفكاره الوثنية ، وبين ما هو سائد من تقاليد ونزعات مسيحية ، وكانت الأفلاطونية هي الصيغة المثلى ، بما جعل أعماله مرزبنا من الجمال - بوصفه مثالا مطلقا لأزليا - والفلسفة بروحانياتها المطلقة . إنها تجسيد للمسيحية والأفلاطونية ، للعتين والوثنية .

ومع أواخر سنوات عمره امتلأ وجدانه بنوع من التخاذل جعل رسومه وقائمه تبدو على غير طبيعتها ، بل تشوهت نسبها التشريعية وبذلك بدأت الهيئة الأولى لتخرج من التكلف ، الذي صار أسلوبا فنيا لها بعد .

ويستمر نحو الأسلوبية ، على يدى يسوسيفي Beccafumi الذي بدأ يستخدم تأثيرات قوية المنظور ، ويوزع الألوان في براعة وعناية مع الاهتمام بتأثيرات ضوئية متنوعة .

عموما فقد طوع الأسلوبيون المصنوع الكلاسيكي . وأصبحوا بكهنة جديدة ، فالأشكال كانت تعيلة ، وترسم باستمالة ، كما أهم استيعابا قواعد تجسيم المصنوع بالتأليف والتشريب النسطيحي واستخدموا تأثيرات الضوء غير اللطيف ، مما مهد الطريق لكارافاجيو .

عموما كان فن عصر النهضة يسعى في اعتباره الاهتمام بالتصغير عن مثل أعلى ديني يتسم بالركة والأناقة مع مراعاة الصيغة الواقعية للإضاءة وبلا أقل الحقائق الروحية المعينة .

بعد هذه الرحلة السريعة نتناول أشهر وأبرز فناني الضوء ، وسوف نمر على بعضهم مرورا ، ونقف عند بعضهم الآخر وقفة تفصيلية ، لما فهم من آثار بارزة ، تعدت حدود شخصياتهم وبلاذهم ، لتؤثر في الآخرين تأثيرا مباشرا ، وغير مباشر . وسوف نتبع نفس الأسلوب مع المدارس الفنية المختلفة .

الضوء عند مازاتشو :

(توماسو دي سيرجيوان في مون **Tommaso ser Giovanni di mone** ولد عام ١٤٠١ في سانت جيوفاني فالدينوت قرب فلورنسا التي عاش فيها ما بين ١٤٢٢ - ١٤٢٨ ثم رحل إلى روما . حيث مات هناك عام ١٤٢٨ ، عن ٢٧ عاما)

كان لكل من الضوء والظل ، عنصرى التوليفة التي بلغا إليها مازاتشو في بناء لوحه . هذه التوليفة كانت أكثر الوسائل التي تأكيد الصفة التشكيلية التي كانت فطرة مازاتشو تغيل إليها ، إذ ساعدته على تشكيل إمبراز ملاصق الجسد الإنساني ، وإضائه نوع من الاستدارة على الأشكال ، التي بدت عنده ، وكأنها سمعت أو منحوته .

يهدف المحافظة على قوة ونفوذ الكنيسة بوسيلة فنية تعبر تعبيراً روحانياً مغايراً لذلك الفن الذي يُعبر تعبيراً دينياً إنسانياً . فحركة الإصلاح الديني البروتستنتية ، التي قامت ضد فساد النظام البابوي والفساد في الحياة ، قد قادت الدوق العام إلى هجر الصرامة الكلاسيكية ، وأطاحه ، والنظام ، والتماثل ، والانحجام ، الذي ساد لوحة العصر الذهبي للبهية ، كذلك ساهم الغزو الفرنسي لإيطاليا ، وبعب مدينة روما ، في خلق جو غير مستقر ، سمح بنمو وتطور الأسلوبية من أجل إيجاد معنى جديداً للجمال ، خاصة وأن الناس قد تأثرت وقتها إلى نوع من التعريف ، والإفراط ، والمبالغة ، والقلق ، لذا جاءت الأشكال ملتوية ، وحاول الفنان تحطيم الحقيقة والواقعية ، وأطلق خياله المتعان ، كي يربيع تلك الروح العفلة المرحقة .

وصل هذا الأسس ، يمكن القول بأن الأسلوبية ، ثورة واحدة ضد كل التقاليد والقواعد التي عطلها مايكل ، وتلزمته من الجمال للناس ، التي قبالت الفن إلى طريق مسدود ، ووضعت الفنانين في مأزق . وهي أيضا « تعبير عن الحالة العقلية للفنان في عالم متفسر ، يجتاحه الأزمت النفسية والاقتصادية » .

وهناك من يرى أن الأسلوبية هي (هزة) الوصول ما بين فن العصر الذهبي للبهية وفن الباروك ، أو هي حد فاصل بينهما .

عموما كان كل من ليوناردو ومايكل أنجلو قمة من قمة الطور الثال للبهية الفسكانية ، وقد أصبحت أعمالهم أول المؤشرات لظهور أفكار جديدة تتعارض مع أسلوب عصر النهضة ، وتقتل هذه الأفكار في انشغال ليوناردو بالبحث في حلول لمشاكل الظل والصور ، ومعالجة مايكل أنجلو الميتة للشكل .

أسلوب جيوتو وتلقت عليه ، وهي تشمل أعمال كل من : مازاتشو وجسكوبو ديلاكوريشيا .

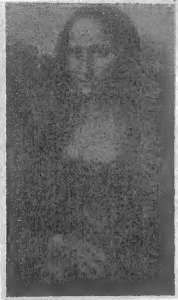
مرحلة ثالثة : وهي مرحلة بلغت فيها روح عصر النهضة ذروتها ، فقد انتصرت على الواقعية وبرزت العناية بالشكل والأسلوب الفخم ، والإيماءة للملحمة ، والديوانية ، والانحجام البالغ للجمال . وأشهر فناني هذه المرحلة مايكل أنجلو ورافاييل وليوناردو .

مرحلة رابعة : وهي مرحلة بالغة الأهمية ، سُميها البعض الأسلوبية ، أو الثانية . وقد بدأت مع نهاية العصر الذهبي للبهية . والأسلوبية تعبر مشتق من كلمة *Manner* أي الأسلوب أو الطريقة ، وعلى ذلك فهي تعني إخراج للمراتب في صورة مشابهة فيها تكلف وتصنع من جانب الفنان من حيث التكوين ، والإضاءة ، والتعبير بخطوط والأوان مصطنعة متشابهة ، حتى لا يكاد الرائي يحس بالابتكار والخلق والتجديد الذي يتناسب كل موضوع الأمر الذي يُقد الأشياء جمالا النومي .

ويسرى صمود هزمت مصطفى أن فن الطرافة يُطلق على أعمال تلك المنطقة أن الفنانين « لا يفتاروا إلى روح الإنسان » ، وأعدوا بأساليب الخبير ، وتوسلوا في الأداء بحيل توحى بالقدرة كما تصاعف من التأثير في النفس بالإحجاب بالآدم .

لقد استخدم فازاري هذا اللفظ ليصف به الأعمال التي انتشرت في تلك الفترة واعتمدت على أفكار عقلانية بعيدة عن العاطفة ، بل وبعيدة عن أية ملاحظة بصرية مباشرة .

بدأت الأسلوبية مع بدايات عام ١٥١٠ في توسكانيا ، وانتقلت في توليد وسع صوت الجويكو . إن تاريخ الفن ينظر إلى الأسلوبية كثورة ضد مثالية العصر الذهبي للبهية ، بل ويرى أنها نتاجا لحركة الإصلاح الديني المفسد ،



الضوء عند ليوناردو ، أساس ، وحقيقة ، ومظهر اللون . لذا تخبر مجموعة من الألوان الساخنة والباردة ، تتلام مع ما يعشقه من غيومية وتضاد لون وفي هذا المجال ، رفض التقليد السائد في عصره ، والذي يُنادى بإضافة الأبيض إلى اللون للحصول على الإشراق الكامل والاستضاءة ، أما الأسود فله يساعد على إضفاء الغمضة والدكنة على الألوان .

على أية حال تنقسم دراسة الضوء عند ليوناردو إلى قسمين :

القسم الأول : دراسة الضوء ذاته كهيئة فيزيائية :

كان المؤلفات الحسن بن الهيثم ، أكبر الأثر على عقلية ليوناردو ، خاصة ليسا يتعلق بالضوء . وقد وصلت نظرية ، ومؤلفات ابن الهيثم عن طريق ما نقله العالم البولوني فيتلو Witelo عام ١٢٦٠م . أيضا ، اطلع على كتاب المناظر لابن الهيثم ، فقد ترجم إلى اللاتينية عام ١٥٧٣ تحت عنوان « المفسيرة في علم الأوبطي » ، « للهانز » .

بعد أن جلبته مجموعة كتب في هذا العلم في مكتبة قلعة باقيا . وبمرأته لنظرية ابن الهيثم في رؤية الأشياء ، قرر خطا نظرية أفلاطون وإقليدس في هذا الشأن ، بل ويقطع باستحالة انتقال الضوء من العين ذاتها إلى الأشياء . ظل هذا المصير يداهب أفكاره طويلا ، فاجرى خلال حياته مجموعة من الدراسات والتجارب ، أهمها ، تجربة لإثبات أن الضوء يسير في خطوط مستقيمة .

أخذ ليوناردو قطعة من الورق ولصقها فيها صغيرا ، وأخذ يراقب سير الضوء في خطوط مستقيمة وخروج الضوء من الثقب على هيئة قمع . (أملي هان) ، (ليوناردو دافينشي) ودفعته دراسة الضوء ، إلى دراسة العين ذاتها

توسكاتها من أب فلورنسي يدهي يرو . تعلمد على يدي الفنان فيروكيو (اسمه الحقيقي أندريا دي ميكيلى دي فرانتيسكو تينوني) لمدة سنة أصوام ، إلى أن أصبح عضوا في نقابة لوك للرسمين عام ١٤٧٢ . قام بأول عمل فني خاص به عام ١٤٧٨ . درس في فلورنسا ، الرياضيات ، واليكانيكا ، والآلات ، والجبرولوجيا ، والطب ، كما تأثر بالأصنام الفكرية لكل من أرجيرو بولس ، والبرون ، والفيزيائي باولو تسكانتي .

مقدمة :

كان ليوناردو ، الفنان الذى وصفه معاصروه بالمعملاق ، العالم ، الفنان ، الكاتب ، المخترع ، الرياضي ، الهندسى ، الموسيقى . ولقبه من جاموا بعده ، بالرجل العالمى الشامل الذى سبق عصره .

كان فنانا ، يختلف عن كل معاصريه ، فهو لم يحدد بالضرورة المثالية ، ولا بالأفلاطونية الجديدة ، كما أنه لم يحاول الرجوع إلى الفلاسفة الأفرين أو الرومان . بل اهتمد في بحوثه العلمية ، على الملاحظة والتجربة الحسية المباشرة ، بعيدا عن كل نظرية ميتافيزيقية ، لذا كان مذهب أرسطر ، أقرب المذاهب إلى نزعه العلمية .

أما في فنه ، فقد رفض الاعتقاد على الحيل المعتمدة على العقل ، مفضلا البصيرة والتجربة الباطنة ، سعيا وراء الأحيطة والروى ، وهذا يُسر تلك الغلالات الدخانية السحرية ، التى تتبع في جوانب لوحاته وتُغنى عليها مزيدا من الفوضى والأسرار ، مما جعلها تبدو ، وكأنها مهمات غفية يمس بها الفنان .

الضوء عند ليوناردو :

كان هذا الفنان ، من أهم فنانى الضوء التشكيلى سواء في هيئة الفيزيائية أو النفسية . أهم ما يميز لوحاته في هذا المجال :

استخدام توزيعات النور والظل وتدرجاتها استخداما مقصودا لذاته ، إذ أنه كان يسعى إلى إضفاء نوع من التجسيم ، والاستدارة ، والبؤونة على أشخاص لوحاته وأشكالها . اشتهرت لوحاته بنوع من الغيومية وبلفها بغلاوة دقيقة . هذه المثالية الغيومية ، أثرت على صلاية الخط عند ، فرفض هذه الصلاية ، لأنها تتنافى مع مثاليته ، لذا غابت الخطوط الصريحة في أغلب أعماله ، وشاع التباين بين الألوان ، والتدرج المدروس لمنصرى الظل والنور .

سادت عصره نزعة فنية ، ترمى إلى تحقيق الاستدارة والبروز في اللوحة ، بالإضافة إلى الصنع ، والإحساس بالأبعاد ، وتحديد علاقة الأشخاص والأشكال بما يحيطها من فراق ، وكانت لوحة ليوناردو عامرة بكل هذه الحيل ، فإن قل فنان عصره ، لأن مثاليته ساعدت على تحقيق كل هذه التطلعات .

علاء الصغور - ليوناردو



وغير ما يؤكد مثالية مازاتشو ، لوحة الطرد من الفردوس ، ففي هذه اللوحة حرص مازاتشو على تأكيد الشكل الإنساني (آدم وحواء) فلجأ إلى الأضواء الجانبية ، التى تساعد على إضاءة السطوح القريبة مما تم ينتشر الضوء إلى باقي أجزاء الجسم ، ويخلق مناطق ضوئية متدرجة الكثافة ، يقل فيها الضوء باستمرار إلى أن يندم في المناطق البعيدة التى تبدو مظلمة ظل كامل تتناقص مع مناطق الضوء الساطعة ، فيؤكد كل منها الآخر وتم الاستدارة التى هدف إليها الفنان .

ويؤكد برتراند هذا القول إذ يرى أن الضوء في اللوحة « يأتي من الجهة اليمنى » ، وللصورة ، منكمسا على كل من جانبي الشكل ومتجهها تدريجيا نحو الظل .

ويرى فيثوري « أن مازاتشو أول من أعطى الأجسام البشرية صفة الاستقرار والرسوخ ، ونميز أسلوبه بنوع من التركيب الذى يساهم في إظهار الأشكال في بناء صميم .

ويضيف فيثوري أن معالجة التظليل عند مازاتشو « تقوم على أساس استغلال المحابلات ، بدرجاتها المختلفة ليؤكد بها عتمة الظلال بغية مضاعفة التأثير بقوة البروز .

إنه يعتمد في تحقيق توالبه التشكيلية بصورة كاملة على التظليل » .

لقد ساهمت تناقضات الظل والنور تدرجاتها في إضفاء مزيد من التأكيد على القيم الدرامية والنفسية التى صاحبت هذا الحدث ، آدم أبى البشر ، في لحظة خيول وتدم ، ولما حواه في أول هزيمة تنقلها ، وأول غيبة أمي . لقد أحاط الفنان شخصيى اللوحة ، بما يشبه المنظر المسرحى ، فإلى اليسار باب جانبي ، يؤدى إلى دنيا الواقع التى عليها أن يعيشها ، أما باقى اللوحة ففراق خائل قد يكون سياه أو هى الأرض .

ليوناردو دافينشي :

(ولد ليوناردو في ١٥ أبريل عام ١٤٥٢ في قرية اشينانو بالقرب من المدينة الصغيرة كينسى في

دراسة تشريحية ، فوسم تصاميمها بدقة متناهية .

ولم يكتب ليوناردو بما سبق ، بل توسل بعد أبحاث طويلة ، إلى ابتكار مصباح ضوئي ، يشع ضوءاً قوياً . هذا المصباح ، عبارة عن كرة من الزجاج شبه آنية السمك ، وأدخل ليوناردو فيها أسطوانة زجاجية ، وملأ الكرة بالهـ ، ووضع في الأسطوانة ، مصباح زيت الزيتون بشرط صغير .

القسم الثاني : دراسة الضوء من الناحية الحسية :

سمى ليوناردو لاستخلاص مشابته التشكيلية ، ومن بين العديد من الدراسات النظرية والعملية ، التي أجراها على عنصرى الظل والنور ، والمشظور الجوى وأثره على الألوان ، لذا تنقسم لوحاته بتناسق مناطق الظل وتصارحها مع مناطق الضوء ، إذ أنه يرى الفاتح والقاتم ، أو النور والظل ، جناسى العمل التشكيل ، فهما من خلال تصارحهما يحددان النهاية التشخيص للأجسام ، ويضفيان عليها قسماً جمالية ، ويقول ليوناردو عنها في كتاباته تحت اسم مقالة في فن الرسم :

« إن النور والظل مسحر عظيم إذ يخلقان نوعاً من الجسالم الذى يسمى العمل ، ويقتن الروجان ويكمن أن نجد تأثيرهما على وجوه أولئك الذين يجلسون أمام أبواب منازلهم المظلمة . إن العين سوف ترى أجزاء الوجه التي تقع في الظل تضيق ، وتولد وسط الظلمة ، الداكنة ، ويتداخل الظل مع ظلمة الأبواب ، أما الأجزاء التي تقابل الضوء فتأخذ من السواء - وعن طريق استخدام التناقض ما بين النور والظل - فإنها ستكون نوعاً عظيماً من البروز والوضوح والجسمال .

لذا فإن البعض يعتبره من رسامى البرد الليل ، بل ويرى فيه عاشق من عشاق - سمات الليل . وقد قدم وجهة نظره هذه بالإشارة إلى لوحة الجيركوندي التي تشكلت وجه المرأة في من النور والظل ووصفها بأنها مساة في ضوء بداية الليل وقد كتب فيتورى : أن ليوناردو قد أكد هذا الرأي بقوله :

إن وجوه البشر تبدو في أكمل جاهتها عندما يقبل المساء ، وصحياً يكون الطقس غاملاً . وإن أضواء النيران تبعد ذلك البهائم . وإن الظلال الداكنة لا تدعنا نرى شيئا ، وخير الأمور الوسط .

لقد تعددت نصائحه للرسمين ، كان أهم هذه النصائح التي يتعلق بهذه النقطة ، والتي فيها فصل الخطاب في تحديد أفضل الأضواء ، التي يعيشها ، والتي تساهم في خلق مآثبه . أنه يطلب من الفنانين تجنب الضوء الذى يُلقي ظلالاً ممتدة حتى لو كانوا يرسمون في الهواء الطلق ، وعلى الفنان ، إذا كان يرسم في ضوء

الشمس ، أن يستخدم قناع أسوده عالية وتُطل جدراته ببطيئة من اللون الأسود ، ثم يضع على هذه الحواشي قطعة من الكتان الأبيض . إن الضوء المائل سيسقط في هذه الحالة على الشيء المراد رسمه بطريقة غير مباشرة وبزاوية قد تصل إلى 45 درجة .

إن التظليل عند ليوناردو يندى ميلا إلى صفة الحمس إذ أنه على خلاف فنان عصره ، يفرد مساحة واسعة للظل ، يهدف إغشائه نوع من الطراوة واليوونة على تحديد الأجسام . هذه الطريقة تجعل الأشكال رغم ماديتها ، ولقلمها ، تبدو وكأنها عاتمة في فراغ اللوحة ، إذ ليس لها حدود واضحة ، وما ذلك إلا لأن ليوناردو ، قد رفض الخطوط الخارجية للأشكال ، لأنها في رأيه تفصل القوالب التشكيلية عن أرضية اللوحة ، لذا أصبحت الأجسام في لوحاته مفتوحة على الظلال والأضواء التي تنبع من خارج الأجسام .

إن هذه الطريقة جعلت ليوناردو ، يتكرر تكررة المشظر المقنوع الذى يتجسس مسور الأشخاص ، فأصبحت هناك وحدة بين شخصوه ، ومناظره ، بل يمكن القول بأن هناك اندماجا بينهما . (لوحة عذراء الصخور) .

لقد ليزت أعماله الأولى بدرجاتها الضوئية الغامضة ، ولم يستعملد الألوان الوضوءة للشرقة ، التي كانت سائدة في القرن الخامس عشر . ومع تطوره الفني ، زاد اهتمامه بالنور والظل ، وخلق من تناسلاتها العديد من لوحاته ، وغير مثال على ذلك ، لوحته عذراء الصخور التي رسمها مرتين ، ففي المرة الأولى يظهر إحساس ليوناردو الطبيعي بالنور والظل ، فقد أضاء شخصياته من خلال الأشعة المتفرعة القوية . أما في المرة الثانية (لوحة لندن) فإن الضوء سيطر من منبع ضوئى وحيد يتركز على الوجه والروس بحيث يصبح الجزء الأكبر منها في الظل .

إن لوحة عذراء الصخور تؤكد أن الأفلاطونية الجديدة والتفسير المادى للمواظف قد ترجعا عند ليوناردو إلى المرة الثانية بعد أن ركز كل جهوده على مشكلة الفراغ والشكل في علاقتها بالنور والظل .

إن لوحة عذراء الصخور تؤكد أن الأفلاطونية الجديدة والتفسير المادى للمواظف قد ترجعا عند ليوناردو إلى المرة الثانية بعد أن ركز كل جهوده على مشكلة الفراغ والشكل في علاقتها بالنور والظل .

إن غوية التظليل ، أو ما يسمى سوفاماتو sfumato ، تمثل المثالية الثانية في فن ليوناردو ، ومن أجلها رفض كافة العناصر البصرية التي لا تتلاءم معها .

ويقول عزت مصطفى عنها إنها التأثير النشأ عن انغماس الشكل في الجو المشبع بالهواء والرطوبة والضوء الرقيق .

إن ، هذه الغيومية ، تعنى اهتمام ليوناردو بتأثير المنظور البصرى والجوى على الألوان ودرجاتها ، وأثر الانعكاسات الضوئية واللونية ، الناتجة من تلك الأثرية ، وقطرات الماء والرطوبة العاتقة بالهواء ، والتي تتركز ، تشكل سحابة غازية ، دخانية . هذه السحابة ، غالباً ما تمتع ألوان الأشياء الجيدة من الوصول إلى العين ، في قمة ثقلها وشدها . لذا لاحظ أن لون الأشياء البعيدة ، تبدو باهتة ، وأقل لماعة ، بل وتقرب من الإحتماء أحياناً .

أيضا ، يمكن إرجاع هذه الغيومية إلى ما حدث من تداخل بين الألوان التي من فضيلة واحدة ، سواء أكانت سادة ، أو باردة ، إذ أن تجارب ليوناردو كالأحمر والبرتقالي مثلا فإنها سيميلان نحو البرودة ، بسبب تأثير انعكاسات الألوان للتسامة .

هذه الظاهرة تجعل الرأى لايزيد بدقة لكون هذه الأشياء القابعة في خلقية المنظر .

وسا من شك في أن لهذه الظاهرة علاقة مباشرة بتلك المجموعة المحدودة جداً من الألوان والمعادلات التي كان ليوناردو يميل إليها . ففي لوحة الموليرا مثلا يتضح تماماً أثر هذه الغيومية إذ يبدو فيها و انغماس الشكل في الجو المشبع بالهواء والرطوبة والضوء الرقيق ، كما تكرر في خلقها ذلك المنظر الطبيعي الدافئ في ضبابية وغيومية جعلته يتسم بالرق والشفافية .

على أية حال ، كان للضوء في لوحات ليوناردو وظائف مختلفة في التصميم ، والربط ما بين العناصر المختلفة ، وخلق التعبير الدرامى ، ثم أخيراً إضفاء نوع خاص من الصمت اللطيف على لوحاته ، من خلال تلاعب بالظلال وأشياء الظلال والغيومية . إنه وسيلة ليوناردو المثلى للمهرب من سلطان الشكل ، والإيحاء بالتنوعات المختلفة من خلال تنوع درجاته .

علاقة لعصر النهضة :

مع نهايات هذه الفترة ، اعتقد الفنان أنه قد وصل إلى قمة مهته ، وأن المشكلة دانت له بانتصاره على عنصر الضوء والواقع . إلا أنه في الحقيقة ومع بداية الوصول إلى حل المشكلة ، شارت مشكلة أخرى ظلت قائمة ، تترك الفنان حتى منتصف القرن التاسع عشر . لقد نشبت المشكلة المحلولة إلى تشعب ، إحسار بينهما الفنان ، وأحد يسأل نفسه ، هل أبهى عنصر الضوء وأركز عليه وحده ، وأظلم أصعب حل تطوره ، حتى أصعب إلى النهاية ؟ فصحا بالشكل والتصميم ، ومغفلا الإحساس بالحجم والمادة ؟ أم أهم بالشكل ككاساس وأجمل الضوء مكملا وتابعاً ؟

لم يجد فنان القرن السادس عشر إجابة حاسمة لهذا التساؤل ، فنرك المشكلة برهنها لفنان القرن السابع عشر ، الذى سعى جاعداً للإجابة على كل هذه التساؤلات .



ريشارد التال - فلون ديتش



الطراء - جورج ديلاور



باكوس - كارل لاجير



الحلادة تصب اللبن - فريمر



منظر طبيعي - بوسمان



من أعمال ميزان



علاء الصخور - ليوناردو

